Б.Н.Терновец

Письма. Дневники. Статьи



Б. Н. **Терновец**

Письма. Дневники. Статьи



Б.Н.Терновец
Письма
Дневники
Статьи

**Составление, вступительная статья,
тексты к разделам и комментарии**
Л. С. Алешина
Н. В. Яворская

«Советский художник»
Москва
1977

700
Т-35

Т $\frac{80101-119}{084(02)-77}$ БЗ-41-5-77

Б. Н. Терновец — художник, историк искусств, критик, музейный работник

Жизнь и деятельность крупного советского искусствоведа Бориса Николаевича Терновца (1884—1941) неразрывно связаны с историей советского искусства и музейным строительством в СССР. Один из первых наших художественных критиков, начавший свою деятельность в 20-е годы, он посвятил множество статей актуальным явлениям художественной жизни страны, пропагандируя творческие достижения советских мастеров, создавая обобщающие труды об отдельных сторонах советского искусства.

Долголетний директор Музея нового западного искусства в Москве, он вкладывал всю душу в его создание и совершенствование. В трудную эпоху 1920-х годов он находил способы пополнения коллекции, стремился так построить экспозицию, чтобы она могла служить эстетическому воспитанию народа, приобщающегося к мировой культуре.

Один из самых глубоких знатоков зарубежного искусства нового времени, он считал важной задачей советского искусствоведения знакомство масс с наиболее интересными явлениями мирового искусства, серьезно и внимательно исследуя творчество многих зарубежных мастеров.

Многие из статей, брошюр, монографий Б. Н. Терновца, посвященных советскому и западному искусству, не потеряли своего значения до настоящего времени. Некоторые из них были переизданы в 1963 году в сборнике: «Б. Н. Терновец. Избранные статьи» (издательство «Советский художник»). Однако сборник содержал лишь небольшую часть его критических и исследовательских работ.

Борис Николаевич оставил также богатое эпистолярное наследие и дневники, являющиеся чрезвычайно интересным материалом для характеристики художественной жизни нашей страны, а также Германии, Франции, Италии, поскольку отдельные этапы его творческой биографии были связаны с пребыванием за границей.

В настоящем издании предпринята попытка, собрав воедино наиболее существенную часть литературного наследия Б. Н. Терновца, охарактеризовать основные этапы его творческой деятельности, а также показать в зеркале его восприятия те стороны русской и западноевропейской художественной культуры первой половины 20 века, которые в годы учения он отразил как наблюдатель, а позднее — как непосредственный участник их формирования

Публикуемый материал начинается с поступления Терновца в художественную школу Шимона Холлоши в Мюнхене осенью 1911 года. Предшествующие годы освещаются в данной статье, написанной на основе писем и дневников Терновца.

Интерес к искусству проявился у Бориса Николаевича уже в ранние годы, что в значительной мере было обусловлено традициями семьи. Его мать, Олимпиада Ивановна Терновец (урожденная Шамшина), была незаурядной музы-

кантшей. С ранних лет мальчик мог слышать классическую музыку, исполняемую родителями на рояле в четыре руки. Интересовались они и изобразительным искусством, посещали выставки. Отец, Николай Михайлович Терновец, юрист по профессии, в юности много рисовал. Понятно, что уже в гимназические годы у Бориса Николаевича определилось влечение к искусству в самом широком смысле этого слова — к поэзии, музыке, живописи. Он переводит Гейне, работает акварелью, серьезно интересуется музыкой. Однако, окончив гимназию, он поступает на экономическое отделение юридического факультета Московского университета с целью посвятить себя в будущем работе в земстве. Сам Терновец объяснял выбор экономического отделения веянием времени. В годы перед первой русской революцией среди широких кругов русской интеллигенции возрастает интерес к общественным наукам.

Показательны в этом отношении мысли Терновца из письма товарищу (самое начало 1906 г.): «[...] Оценивая какую-либо общественную профессию, необходимо исходить из определенного представления о ближайшем будущем страны. Живем ли мы под гнетом абсолютизма или же в свободном демократическом государстве — ведь это оказывает громадное влияние на общественное значение, объем, ценность всякой деятельности[...]». Полагая, что Россия пойдет по пути демократии, он советует адресату, колеблющемуся в выборе профессии между медициной и агрономией, безусловно, остановиться на последней, как непосредственно связанной с работой в деревне: «[...] перед тобой откроется светлая работа по поднятию материального уровня крестьянских масс, ты будешь один из тех, кто взрастит и умножит производительные силы деревни, а в этом залог и ее культурного прогресса. Я думаю, это занятие интересно, ты только себе представь возможную картину будущего, когда после народной победы вся русская молодежь примется за творческую организующую работу в провинции[...]» (цитируется по черновику письма).

Но противоречие между чисто эмоциональным влечением, обусловленным индивидуальными чертами Терновца, его психологическим складом и рациональным решением заниматься тем, что, по его мнению, важнее всего было для России в тот момент, сказалось очень скоро. Уже перейдя на второй курс университета, он пишет: «[...]Наступает зима, придется стать опять рабом политической экономии, внушать себе всю важность ее проблем, постоянно ограничивать в себе все порывы к изящному, заманчивому; поблекнут для меня и поэзия и музыка и живопись[...]» (из черновика письма В. А. Шамшиной от 17 сентября ст. стиля 1904 г.).

Осенью 1905 года, ввиду прекращения занятий в Московском университете, Терновец по настоянию родителей уезжает в Берлин, где посещает философский факультет университета. Здесь он слушает ряд курсов: философию 19 века, социальную политику и социализм, становление современного государства. Кроме того, Терновец посещал семинар по «Капиталу» Маркса.

Берлин привлекал «своей жизнью большого города», своими музеями, библиотеками. Вместе с тем берлинская

жизнь кажется Терновцу «какой-то пустой, не внушающей глубокого интереса — в сравнении с кипящим вулканом русской жизни» (из письма отцу от 10 января 1906 г.). Он зорко следит за русской жизнью, постоянно просит присылать ему русские газеты: «[...]буду очень благодарен, если отберешь несколько газет (в особенности новых социалистических) и пришлешь мне[...]» (письмо отцу от 19 декабря 1905 г.).

Следует отметить, что в Берлине совершенно не было контакта между немецкими и русскими студентами. Немецкие власти, да и сами немцы относились к русским подозрительно. «[...]На русские рефераты *, — пишет он в письме отцу от 10 января 1906 года, — присылают для наблюдения полицейского с переводчиком, а недавно совершенно невинный вечер, на котором Леонид Андреев должен был прочесть свои последние рассказы, был запрещен полицией, ввиду, мол, московских событий[...]».

* *Здесь, надо полагать, имеются в виду рефераты в землячествах.*

Жизнь в Берлине скоро перестала удовлетворять Терновца. «[...] Профессорским составом на своем факультете я совсем разочарован[...]», — пишет он отцу 10 января 1906 года. Разочарован он и университетской библиотекой: «[...]она менее интересна и полна, чем наша московская; составлена, кроме того, тенденциозно, так что многие важные социалистические произведения отсутствуют[...]» (письмо к отцу от 23 декабря 1905 г.).

Не нравится ему и немецкое искусство. Так, сообщая сестре о выставке немецких художников за сто лет (1775—1875), открытой в Национальной галерее, он пишет: «[...]Пока могу констатировать неожиданный результат ознакомления с этой выставкой: я стал больше ценить русскую живопись. Может быть, я был немного разочарован потому, что новейшие течения здесь не представлены; избалованный взор ищет везде правильного изображения воздуха, колорита, солнечных пятен[...]». Однако он отмечает, что его поразил Ханс фон Маре, которого ранее он не знал. Удивляет его и немецкая публика, которая «[...]толпится более перед известными всякому ребенку именами, но в особенности с восхищением рассматривает картины всяких смотров, военных парадов, сражений и т. п. — с художественной стороны совершенно слабых произведений[...]» (письмо от 8 февраля 1906 г.).

Разочаровывается Терновец и в самом городе «с его казенными зданиями», и в городском пейзаже. Понятно поэтому, что в письмах к родителям он строит планы переезда в другой университетский город *.

* *Следует отметить, что из Берлина он ездил в Лейпциг и Дрезден для изучения искусства. В письме к отцу (написанном 26 марта уже в Берлине по возвращении из Лейпцига) он пишет:* «Мы подробно осмотрели городской музей, ценный главным образом но великолепным экземплярам современной живописи и скульптуры. Однако нас тут ждало большое разочарование. Лучшая статуя современности, наделавшая столько шума, «Бетховен» Клингера, показывалась лишь за 3 марки. На это у нас не хватило героизма».

Наконец он решает ехать в Мюнхен, мотивируя отъезд тем, что в Мюнхене «[...]великолепная картинная галерея, красивые окрестности, более живой и простой народ, чем в Пруссии[...]» (письмо сестре Вере от 14 января 1906 г.).

В Мюнхене он медлит с оформлением в университет, так как появилась надежда, что будет вновь открыт Московский университет, а пока что изучает памятники искусства, особенно часто ходит в Старую пинакотеку *.

* *В черновом письме к Н. А. Шамшиной от 10 апреля он пишет:* «[...]Пинакотеку осмотрел бегло: Старая составлена со всеми недостатками галерей, собиравшихся до 19 века; ее хорошие стороны: богато представлено первоначальное развитие германской живописи и Дюрер. Как и везде, много Рубенса. Прелестен Перуджино. В Новой наряду с изрядным количеством бездарностей есть Штук, Беклин, Тома, Сегантини, Уде и другие. Очень интересна галерея графа Шака. Здесь более 20 Беклинов, затем есть Ленбах, Маре, Швинд и другие». *В другом письме (к сестре Вере от 13 апреля 1906 г.):* «...достал я подробный каталог Старой пинакотеки с историческим текстом Мутера и просматриваю теперь Пинакотеку с большими подробностями. При ближайшем изучении она очень много выигрывает и я, пожалуй, готов признать ее самой интересной из всех галерей, которые мне пришлось видеть[...]».

Вернувшись в Москву, начав вновь посещать университет, Б. Н. Терновец в то же время поступил в художественную школу К. Ф. Юона. Вскоре же университетские занятия начинают все более тяготить его. Это ощущается в письме к двоюродной сестре Людмиле, написанном в конце октября 1907 года: «[...]кончается октябрь месяц — единственный месяц до Рождества, когда я посещаю школу Юона. Домой возвращаюсь поздно, к половине 9-го, усталый, так как кроме школы приходится ходить в университет». Уже отчаяние звучит в письме к В. А. Шамшиной от 20 сентября (ст. стиля) 1908 года: «Я все еще в университете[...] Эти университетские заботы накладывают печать на все мое времяпрепровождение. Я всей душой стремлюсь возобновить прерванные занятия живописью у Юона, но сначала экзамены, а теперь приготовление к реферату задерживают исполнение моего желания[...] Нужно ли говорить, что мои интересы[...] из области социологии[...] перешли в область эстетики, истории искусства, изящной литературы. Впрочем моя эволюция в данном случае повторяет общий поворот, происшедший с русским обществом[...]»

Интересно последнее замечание, в котором дается как бы социологическое объяснение подобных настроений. Действительно, наступивший период реакции ослабил в обществе интерес к экономическим и социальным проблемам. И наоборот, возрастает внимание к эстетическим и художественным вопросам.

Занимаясь в университете, Терновец все большее внимание начинает уделять искусству. На рубеже 1907—1908 годов он впервые пишет, пока для себя, обзор открытых в Москве в это время выставок, как бы пробуя свои силы в новой области. В бумагах его сохранилось несколько вариантов этой статьи, что свидетельствует о серьезной работе. Многое из написанного устарело, и вряд ли позднее он согласился бы со всеми своими оценками. Но многие суждения ценны как материал для истории художественной критики, а некоторые характеристики верны и до сих пор. Самой интересной из демонстрировавшихся выставок Терновец считал выставку «Союза русских художников», а на ней выделял прежде всего Серова: «[...]Первое, что бросается вам в глаза — это блестящая г-жа Гиршман, работы Серова, и о Серове вспоминаете вы прежде всего, покинув выставку; из вихря разнообразных впечатлений вздымается он, яркий и сильный[...]».

Среди художников группы, выставившей свои произведения на Мясницкой, Терновец отмечает Ватагина. Положительно оценивая его этюды зверей, сделанные в зоопарке, Терновец критикует композиции — «Фавн», «Пляска» и т. п.: «[...]Жалеешь молодого художника, попавшего в пагубную зависимость от Беклина, Штука. Штук, Беклин — как это архаично! [...]» — восклицает Терновец, еще недавно сожалевший, что не видел этих художников на выставке «100 лет германской живописи» (в письме сестре от 8 февраля 1906 г.). Такая смена вкуса понятна. Вернувшись в Москву, он мог познакомиться с новейшим французским искусством и прежде всего с импрессионистами и Сезанном, работы которых имелись в широко доступном собрании С. И. Щукина. Именно с точки зрения принципов импрессионизма и Сезанна критиковал Терновец произведения некоторых художников, показанные на московских выставках. Он пишет, например, о композиционных пейзажах Крымова: «[...]Начинаешь думать, что прошлогодний скромный импрессионист Крымов глубже и ценнее[...]», и о работах Юона: «[...] В смелых по резкости контурах чувствуется воспринятое от Сезанна бесстрашное устремление к природе[...]» (из чернового наброска статьи).

Вкусы Терновца со временем менялись. Но были художники, остававшиеся любимыми всю жизнь. К ним принадлежали импрессионисты, Сезанн, Серов, а из старых мастеров — Пуссен. Смена вкусов и оценок зависела от разных причин. И от того, что со временем приобретались более глубокие познания в искусстве и расширялся горизонт, но также и от изменения настроений в обществе, продиктованного историческими причинами. Это положение следует особенно подчеркнуть, так как впоследствии, работая над изучением творчества того или иного художника, Терновец стремился показать связь определенных направлений с соответствующими настроениями общества и с социально-исторической ситуацией и ценил подобный подход в работах других искусствоведов.

К 1910 году Терновец уже ясно осознал, что ошибся в выборе профессии. В одном из писем В. А. Шамшиной он пишет: «[...] Летом мне стала ясна коренная ошибка моей молодости: мне во всяком случае следовало бы поступить не на юридический факультет, а на историко-филологический. К сожалению, исправить этот ложный путь теперь чрезвычайно трудно; приходится думать не о дальнейшем учении (к чему кажется у меня остается вечная охота), а о самостоятельной жизни, самостоятельном заработке. И уже с прошлого года приходилось мне задумываться о выборе профессии. Увы! «свободные искусства» в наш прозаический век оставляют голодать и холодать своих жрецов, притом и здесь предстоят годы учения, а я в душе не чувствую права ни просить, ни требовать у родителей поддержки на неопределенные сроки[...]» (письмо не датировано). Стремление заняться искусством было, однако, так велико, что он все же решается обратиться к отцу с вопросом о возможности материальной поддержки еще на два-три года. Получив благоприятный ответ, он осенью 1910 года начинает посещать художественную школу Кароя Киша. Одновременно он занят переводом писем Ван

Гога, изучением московских художественных коллекций. По-прежнему он любит импрессионистов, но вот появилось в собрании Щукина новое произведение Матисса, и он пишет восторженное письмо своей постоянной корреспондентке Н. А. Шамшиной: «[...]пишу тебе весь еще охваченный восторгом, только что испытанным мною. Я был сегодня у Щукина[...] Нужно ли говорить, что при частом посещении лучшие вещи не проигрывают нисколько — напротив на них хочется смотреть без конца — например на «Завтрак» Кл. Моне, на «Натюрморт» Сезанна, на вещи Гогена. Но что особенно поразило, увлекло и захватило нас, что было торжественным, полным заключительным аккордом — это новая фреска Матисса — «Хоровод» *: Я был буквально

* *Речь идет о панно «Танец». Ныне находится в Эрмитаже.*

опьянен ею: на синем фоне несется хоровод женщин — он только что разорвался — так сильно движение — но круг снова сомкнется — и пляска возобновится с новой силой; фигуры красного цвета, кое-где обведенные черным контуром. Нет возможности передать словами всю законченность, внутреннюю замкнутость, завершенность композиции; искривленные вывихнутые члены нисколько, ни на минуту не шокируют глаза: так все на месте, так все необходимо как целое, так все проникнуто внутренней закономерностью. Если стоять в полутемной комнате рядом и слегка прищурить глаза — получается что-то фантастическое, сказочное, все оживает, движется, несется в диком неудержимом порыве. Это лучшее, что создано Матиссом, и, быть может, лучшее из того, что вообще дал пока 20 век. Это не живопись (ибо здесь нет формы), не картина — это иной род декоративно-монументального искусства — в тысячу раз сильнейший и потрясающий. Никогда я еще так сильно не чувствовал облагораживающее влияние искусства; душа как бы очистилась огнем красоты, я ощущал как спадали с нее искусственные, бренные покровы[...]» *.

* *Письмо датировано 16 января (ст. стиля) 1911 года. Это позволяет установить, что не позже января этого года панно Матисса «Танец» уже было выставлено в Москве.*

Работой у Киша Терновец, по-видимому, был доволен, о чем свидетельствует фраза из того же письма: «[...]Чувствую, что за эти 2 месяца сделал какие-то шаги вперед, а если ты их не увидишь из моих этюдов, то все же я ясно чувствую, что смотрю на природу глубже, целостней и работаю более сознательно[...]».

Осенью 1911 года по совету Киша Терновец едет в Мюнхен, куда в то время ездили совершенствовать свое искусство многие художники. Напомним, что в мюнхенской школе Ажбе учились еще в 1890-х годах Грабарь и Кардовский, а в школе Холлоши, куда поступил Терновец, до него учились Кравченко, Фаворский, Истомин и другие

Работе Терновца в Мюнхене посвящен раздел I (Учеба у Холлоши) Первой части сборника. Материал дневников и писем Бориса Николаевича свидетельствует о том, что он с одинаковой увлеченностью занимался и живописной практикой, и изучением истории искусств. Он слушал лекции в Мюнхенском университете, почти ежедневно ходил в Старую пинакотеку, тщательно изучая выставленные произведения. Когда к нему приезжали родные или друзья, он

был счастлив показать им галерею со знанием дела и получал удовлетворение, заражая слушателя теми переживаниями, которые он сам испытывал при виде того или иного шедевра.

То же увлечение старым искусством видно у Терновца, когда он переезжает в феврале 1912 года в Париж учиться скульптуре у Бурделя. Этому периоду посвящен раздел II (Занятия у Бурделя) Первой части книги.

Париж к началу 10-х годов стал для русских художников более притягательным, чем Мюнхен. Многие товарищи Терновца по школе Юона были в Париже. Ориентация на французское искусство явно звучала уже в упомянутой статье о московских выставках 1907—1908 годов. Мюнхенский стиль модерн не импонировал Терновцу, о чем свидетельствовал его критический отзыв об ученических работах Строгановского училища в письме к Н. А. Шамшиной от 10 января (ст. стиля) 1911 года: «[...]Выставка мне не понравилась и показалась слабей предыдущей. Не симпатично мне также стремление к декадентскому излому в работах большинства учащихся (и твоих, увы!) вместо классической ясности и спокойствия[...]».

Терновец приехал в Париж с твердым намерением заняться скульптурой. Он считал, что каждый живописец должен лепить, так как только тогда он поймет форму, а без формы, то есть без объема, нет живописи. Вместе с тем он сомневался, правильно ли он выбрал живопись, может быть, его истинное призвание — скульптура.

В Париже еще более сказалась его тяга к изучению истории искусств. Весной 1914 года ему предложили принять участие в качестве руководителя по искусству в проведении так называемых учительских экскурсий. Подготовкой к этому делу заканчиваются годы учения Терновца. Разразившаяся первая мировая война вынудила его вместе с экскурсантами спешно выехать на родину.

Что же приобретено Терновцом за эти годы учения и странствий? Московский университет дает ему широкое историческое и экономическое образование, пребывание в художественных школах Москвы, Мюнхена и Парижа — овладение мастерством, доскональное знание и глубокое осмысление всей истории искусства (ведь только в экскурсиях по Парижу он должен был показать своим подопечным: «[...]Египет, Ассирию, Грецию, Готику, Ренессанс и новое время по скульптуре; всю живопись, начиная с итальянских примитивов и кончая французским искусством 19-го века; затем специальные музеи: художественно-исторический в Клюни, керамический в Севре; загородные осмотры Версаля, Сен-Клу[...]» (письмо О. И. Терновец, лето 1914 г.). Не менее глубоко в эти годы изучает Терновец и современное искусство.

Как живописец он руководствовался желанием донести до зрителя живое ощущение природы. Не случайно любимыми его художниками оставались импрессионисты. В скульптуре он испытывал прямое воздействие своего учителя Бурделя.

Сохраняется и даже усиливается стремление к воплощению впечатлений от увиденного в литературной форме. Интересно, что после путешествия по Италии в 1912 го-

ду, тогда еще в качестве участника учительской экскурсии, он пишет заметки о нем (к сожалению, не сохранившиеся *).

* *Интересное объяснение страсти к литературному воплощению своих впечатлений и мыслей, характерной для Терновца с юности, находим в записи от 30 июня 1905 года:* «Читая как-то биографию Лассаля, сделанную Брандесом, я натолкнулся на следующее замечание Цицерона: — чтобы уметь говорить, нужно сперва научиться выражать свои мысли письменно. Этому завету следовал и Лассаль, как и сам Цицерон, и обоим великим ораторам древнего и нового мира он пошел впрок. Я, конечно, не собираюсь быть ни Цицероном, ни Лассалем; тем не менее завожу эту тетрадь и намерен ежедневно не менее часа проводить над ней. Дело в том, что значение «письменной речи» я ставлю еще выше: мне кажется, что записывание своих мыслей на бумаге поможет мне не только выработать правильную и изящную речь, но научит меня строго-логически мыслить».

Заканчивая обзор этого ученического периода, отметим, что если в годы реакции интерес Терновца к общественным проблемам ослабел, то перед первой мировой войной он вновь возродился. Вместе с товарищами он посещает политические собрания в Париже, в частности слушает выступления Жореса.

Вернувшись в начале мировой войны в Москву, Терновец усиленно работает как художник. Но одновременно он пробует себя и как искусствовед: начинает несколько статей, делает заметки для художественной хроники *.

* *Последнее, возможно, по заказу какого-либо из журналов по искусству.*

Октябрьская революция сразу же вовлекла Б. Н. Терновца в интенсивную художественную жизнь страны. Позднее в статье «15 лет советской скульптуры» (журнал «Искусство», 1933, № 3 и 5) он рассказал, с каким энтузиазмом принялись художники после Октября за творческую работу и особенно за выполнение ленинского плана монументальной пропаганды. Но там же отмечены и трудности, встретившиеся на пути. Борис Николаевич попал в особенно трудные условия. Из-за того, что он приехал в Москву во время войны, у него не было ни мастерской, ни заготовленного материала, ни инструментов (все оборудование, приобретенное в Париже, пришлось оставить — ввиду исключительных условий отъезда можно было взять лишь минимальное количество вещей). И все же Терновец делал все возможное, чтобы участвовать и в выполнении плана монументальной пропаганды, и работать над собственными замыслами. Он мужественно борется с неудачами: из-за холода в неотапливаемой мастерской работы порой разрушались. Одновременно он занялся и преподавательской деятельностью, ведя класс скульптуры в одной из школ-студий в Москве.

Однако жизнь вскоре рассудила иначе. Советская власть с первых же дней поставила вопрос об охране памятников искусства. Для этого нужны были специалисты. Если по старому искусству в Москве можно было насчитать целую плеяду высококвалифицированных искусствоведов, связанных с университетом и Музеем изящных искусств, то иначе обстояло дело со специалистами по новейшему западному искусству. Среди немногих, изучавших его непосредственно на местах, были Я. А. Тугендхольд и Б. Н. Терновец. Естественно, что они сразу же были привлечены к работе Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению. Их

командируют в собрания С. И. Щукина и И. А. Морозова для проведения научной регистрации фондов.

Работа в морозовском собрании была начата Терновцом 23 ноября 1918 года и вскоре же стала поглощать все больше времени. Продолжая преподавать в школе, ведя большую общественную работу по Московскому союзу скульпторов-живописцев, Терновец был почти лишен возможности заниматься творческим трудом *.

* *Подводя итоги работы в скульптуре, Терновец записывает в дневнике 9 сентября 1919 года:* «Скульптурные работы: 1/. Маркс — бюст на конкурс в секцию изобразительных искусств (малоудачный, отнял много времени; от него я получил легкий ревматизм в пальцах; когда начал работать, в мастерской было 8°, а глина была еще холоднее). 2/. Эскиз небольшой статуэтки, которую я засушил, обмазал лаком и графитом. 3/. Эскиз памятника Скрябину, над которым работаю. 4/. Голова молодого фавна (очевидно брошу). 5/. Медальон Ампера по заказу физического кабинета. Ввиду полного отсутствия свободного времени работаю мельком, между музеем и школой, урывками. Конечно, серьезного результата получиться не может[...]». *13 декабря того же года записано:* «Когда не очень устаю — работаю по ночам в глине».

Своей основной задачей скульптора в это время Терновец считал работу над памятником А. Н. Скрябину (по заказу Комиссии по постановке и снятию памятников при Моссовете). Заказ был получен 15 августа 1918 года. По замыслу, памятник включал группу Орфея со львом («размером до 5 аршин»), располагавшуюся на массивном объеме постамента, и большой рельефный медальон с портретом Скрябина — на передней стороне постамента. Работа долго не могла быть начата — сначала не было подходящей мастерской, затем задерживали болезнь и холода. Только в июне памятник был показан комиссии. 13 декабря 1919 года Терновец записывает в дневнике: «[...]Моего Орфея смотрела комиссия от Союза, постановившая ходатайствовать о выдаче мне субсидии на его окончание. Совет поддержал это решение охотно, в общем собрании были возражения, но тем не менее предложение прошло[...]». Продолжая дальнейшую работу, Терновец создает новый вариант памятника, которым, по-видимому, был более доволен. Так, 15 сентября он записывает: «[...]работал в мастерской, где повторял эскиз Орфея в несколько большем масштабе, без льва; движения и формы свободнее и сильнее[...]»; и 18 сентября: «Работа над Орфеем подвигается». Этот последний вариант он показал В. И Мухиной, с которой продолжал дружить со времени совместных занятий у Бурделя. «Вера Игнатьевна была у меня в скульптурной мастерской и смотрела моего Орфея, — читаем мы в записи от 25 сентября. — Она дала ряд указаний — тяжесть рук, холодная монотонность складок; похвалила торс и вообще всю вещь; находит ее более удачной, чем прошлогодний эскиз. После ее ухода работал над складками; сделал все их богаче и сложнее, но не доработал их[...]» *.

* *Памятник не был завершен и впоследствии погиб. Рельефный портрет Скрябина долгое время сохранялся на территории Музея нового западного искусства, но затем, уже в послевоенное время и он исчез. В 1920-е годы портрет воспроизводился на открытках.*

Обращение за советом к Мухиной было закономерным в силу общего для этих художников понимания задач монументального искусства. Терновец стремился к тому, чтобы при сохранении реального образа памятник был динамичен, «барочен» — по его выражению, и вместе с тем

проецировался в пространстве. Неопределенность местоположения памятника очень затрудняла его собственную работу, как, по мнению Терновца, и работу всякого скульптора, — ведь в решении того или иного произведения многое зависит от непосредственного окружения. Характерно, что и Мухина, и Терновец считали необходимым при создании монументальных произведений работать в крупных планах и вместе с тем придавали большое значение чисто декоративным эффектам, что, несомненно, шло от их общего учителя Бурделя.

Немалые усилия прилагает в это время Терновец для создания нового общества скульпторов, объединяющего мастеров, близких по направленности. Так возникает артель «Монолит», в которую вместе с ним входили Мухина, Королев и некоторые другие. Артель участвует в ряде закрытых конкурсов, в том числе на памятник «Освобожденному труду», за который Борис Николаевич получил вторую премию. Как известно, на церемонии закладки памятника и на выставке эскизов в Музее изящных искусств присутствовал В. И. Ленин. В дневниковой записи от 24 мая 1920 года Терновец так рассказывает об этих событиях: «Трудная, нервная, напряженная работа была перед 1-м мая: мы декорировали закладку памятника «Освобожденному труду» на месте постамента памятника Александра III; в Музее изящных искусств была выставка эскизов. Бабичев и Коненков сделали рисунки, остальные представили скульптурные эскизы; у Коненкова странная неподходящая к теме работа: обнаженная женщина. У Бабичева интересно по идее: золотая Свобода с «кубистическим» плащом и скрижалями закона. Она действовала бы как золотой луч. Эскиз Мухиной не оправдал надежд. Группа малоэффектна и не связана с пьедесталом. Мой эскиз — рабочий с молотом на коне, ведомый фигурой революции с высоко поднятым факелом, был задуман в мощных и монументальных формах и нравился многим. Перед ним долго стоял Луначарский [...]

Большие впечатления этих дней: слушал речь Ленина [...] на закладке памятника. Впечатление железной решимости, силы, воли, несокрушимой и страстной энергии.

Во внешнем облике поражает необычайно развитой «вылезающий» лоб» *.

* *О посещении В. И. Лениным выставки эскизов в Музее изящных искусств позже рассказал и А. А. Сидоров: «Ильич осмотрел все проекты. Пожалуй, больше стоял у работы Бориса Николаевича Терновца, позже известного советского искусствоведа. Ильич даже удовлетворенно кивнул головой. Видимо, этот проект импонировал ему строго реалистическим исполнением, ясностью, четкостью и простотой многофигурной композиции». (См.: Е. Кончин. Незабываемая встреча. — «Советская культура», 1964, 22 апреля).*

Однако памятник «Освобожденному труду», как и многие другие проекты тех лет, не смог быть реализован (эскиз его не сохранился). В 1921 году Терновец работал над памятниками Загорскому, Риенци и другими.

Музейная деятельность стояла в то время у Терновца все еще на втором плане. Он смотрел на нее как на помеху в творческой работе, с трудом отрывался от любимых занятий скульптурой и живописью *. Однако настроение

* *В записи, оканчивающей дневник, от 9 мая 1921 года говорится:* «Начал одну живописную и две скульптурные работы: эскиз Кола ди Риенци и памятник Скрябину» *(по-видимому, речь идет еще об одном варианте памятника).*

изменилось, когда представилась возможность приложить к музейной работе все свои знания и заняться поистине творческим делом. Встав во главе Музея новой западной живописи, тогда еще состоявшего из двух отделений — морозовского и щукинского, Терновец стремился из частного собрания, отражающего вкус владельца, создать государственный музей. И если ранее в строках Дневника читается досада на музей, отрывающий его от работы скульптора, то теперь все его помыслы сосредоточиваются на музее. В музейном отчете за 1922—1923 годы Терновец мечтает о соединении обоих отделений в один музей. «Впечатление от такого музея было бы ошеломляющим», — пишет он *.

* *См. отчет за 1922—1923 гг. (Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина). План создания музея возник уже раньше. В дневнике 26 октября 1919 года записано:* «Прихожу к определенным выводам по вопросу о плане создания Музея и деятельности закупочной комиссии».

В этой отнюдь не бюрократической фразе, помещенной в официальном документе, ощущается уже пыл человека, стремящегося создать музей, превзошедший бы собрания Европы и Америки. Однако пока об объединении не могло быть речи из-за отсутствия соответствующего помещения. Пришлось ограничиться устройством выставок, объединяя в морозовском отделении произведения Сезанна и Ван Гога, в другом — щукинском — Гогена (выставки эти были осуществлены лишь в 1926 г.). Одновременно Борис Николаевич вырабатывал концепцию истории новейшего искусства, которая должна была лечь в основу новой музейной экспозиции (см. об этом в первом разделе Второй части).

Терновец старается показать в музее не только французское, но и искусство всего европейского континента. В собраниях Щукина и Морозова почти не было произведений художников других национальных школ, и Борис Николаевич развертывает чрезвычайно активную работу, чтобы пополнить музей экспонатами, которые помогли бы дать более разностороннюю картину развития европейского искусства. Сначала пополнение шло за счет национализированных частных собраний. Кроме того, Терновец много работал в фондах московских музеев, отыскивая соответствующие произведения, и делал покупки в комиссионных магазинах. Затем, когда стали организовываться зарубежные выставки, выискивались всевозможные средства для приобретения работ с этих выставок *.

* *В одном из писем 1924 года к сотрудникам музея он пишет:* «Посылаю Вам с письмом всю мою энергию, чтобы Вы добились покупок графики и скульптуры с немецкой выставки; на это можно было бы ассигновать: а/ входную плату, б/ сумму с продажи Аполлоновского издания галереи с надлежащего разрешения начальства и т. п. Ввиду редкости издания можно было бы продавать его рублей за 6, оставив в библиотеке 5 экземпляров, в/ суммы, которые можно было бы выручить от продажи какого-нибудь хозяйственного хлама — тоже с надлежащего разрешения, г/ специальные ассигнования музейного отдела, д/ специальные пожертвования... это последнее было бы зародышем Общества Друзей Музея».

Одним из важных способов пополнения коллекции был обмен произведений советских художников на работы зарубежных мастеров, осуществлявшийся Терновцом во время заграничных поездок.

В результате такой энергичной деятельности в течение 1920-х годов в музее были открыты новые залы: северных стран, немецкого, итальянского искусства. Кроме

того, были организованы гравюрный кабинет и библиотека, в которой велась большая библиографическая работа.

Одной из самых актуальных задач для музейных работников 1920-х годов было эстетическое воспитание масс, стремление донести произведение искусства до зрителя. Некоторые искусствоведы, например А. В. Бакушинский, посвятили этому всю свою деятельность. Стояла эта проблема и перед Терновцом, однако решал он ее по-своему. Он придавал большое значение «немой» (по его собственному выражению) просветительной работе. В каждом зале вывешивались довольно подробные характеристики художников и отдельных произведений. Этот принцип был впоследствии введен и в других музеях, бытует он и сейчас.

Задача популяризации народных сокровищ стояла перед Терновцом и когда он писал в 1922 году книгу, посвященную морозовскому отделению Музея новой западной живописи *. Современный читатель, возможно, не согласится

** Книга должна была выйти в том же издательстве «Творчество», что и книга Я. Тугендхольда «Первый Музей новой западной живописи». (М.-Пг., 1923). Уже было объявлено о ее выходе в ближайшее время. Однако в отличие от Тугендхольда, ограничившегося лишь перечнем работ щукинского собрания, Терновец присоединил к книге подробный каталог с историей произведений. В результате рукопись задержалась, издательство же вскоре прекратило свое существование. Машинописные копии каталога хранятся в ГМИИ им. А. С. Пушкина и в Эрмитаже. В книге О. С. Острой «Русские справочные издания по изобразительному и прикладному искусству» (М., 1972) каталог Б. Н. Терновца ошибочно обозначен как «Каталог собрания И. А. Морозова». На самом деле — это каталог произведений второго отделения Музея нового западного искусства, то есть в него включены и новые, послереволюционные поступления. Не верна и предложенная автором дата составления каталога: 1914—1918 гг. Б. Н. Терновец начал работать над каталогом только в 1918 году и окончил работу в 1923 году.*

с оценкой отдельных художников в книге, но ее основная тенденция верна и актуальна и сейчас. Автор стремился показать историческое значение определенного направления и творчества того или иного художника. Всем памятна была тогда речь Ленина о задачах союзов молодежи, произнесенная 2 октября 1920 года, где говорилось о том, что пролетарская культура должна явиться результатом закономерного развития ранее приобретенных человечеством знаний. «[...]Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре[...]» *

** В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. 5, т. 41, стр. 305.*

Терновец в своей книге как раз стремился выявить тенденции, существенные для развития советского искусства, и прежде всего — проблемы, актуальные для искусства 1920-х годов.

В этом отношении интересно обратить внимание на то, как Терновец ставил и решал проблему импрессионизма. Сейчас и у нас и за рубежом ведется полемика по вопросу о том, является ли импрессионизм завершением реализма 19 века или же началом нового современного искусства. Ответ в рассматриваемой книге дан диалектически.

«Импрессионизм, — пишет автор, — знаменует особый, новый способ восприятия и изображения видимого мира, влечет пересмотр и своеобразное решение основных художественных проблем и представляет собой смелый и революционный опыт истекшего столетия». Терновец отмечает то новое, что проявляется у художников-импрессиони-

стов, что будет «дерзанием последующих поколений» и вместе с тем устанавливает преемственную связь импрессионизма с реализмом 19 века.

Высоко оценивая импрессионизм как «искусство необычайной жизненной наполненности, увлекательности и красноречия», автор в то же время видит ограниченность его, которая состоит в том, что импрессионистический метод чужд монументальному искусству. Проблема монументального искусства уже тогда волновала Терновца, и он придавал ей большое значение в развитии советского искусства. Понятна поэтому высокая оценка искусства Сёра, которого он называет гениальным: «[...]он был единственным из мастеров 19 века, поставившим и в значительной степени разрешившим задачу претворения нашей действительности в монументальные образы». Проблема монументального искусства поставлена Терновцом и в связи с творчеством Гогена. «Историческое значение Гогена, — пишет он, — в том, что, уходя от этюдности импрессионистов, он первый ясно поставил проблему картины как построенного закономерного целого, являющегося результатом сознательного творческого акта».

Рассказывая о ходе развития искусства 1870—1900-х годов, автор избегает схемы и стремится дать яркие многогранные характеристики отдельных творческих индивидуальностей. Он не делает художника «рабом определенной системы».

Следует подчеркнуть, что Терновец не боится показать слабые стороны творчества художника, даже если речь идет о больших мастерах, однако он показывает их не с точки зрения своего личного вкуса, а с высоты того идеала искусства, который рисовался ему в то время (то есть в самом начале 1920-х годов).

Ярко проявилось в книге и характерное качество Терновца-автора — стремление привить читателю любовь к искусству, точнее, заразить той страстью, которую испытывает он к тому или другому произведению.

Научные интересы Б. Н. Терновца не ограничивались, однако, новейшим искусством. Он работает над рядом тем по старому западному и русскому искусству, а также и по советской скульптуре. Так, в плане работы секции пространственных искусств ГАХН на 1923—1924 год значится его доклад «Скульптура на сельскохозяйственной выставке».

Первой печатной работой Бориса Николаевича Терновца был небольшой некролог об И. А. Морозове в журнале «Среди коллекционеров» (1921, № 10).

Тематика его первых искусствоведческих исследований определялась спецификой материалов музея и в основном была подчинена работе над историей собрания — это или публикация отдельных памятников, или рассказ о комплексе произведений, или характеристика художников.

Развитие отношений между СССР и другими государствами вело к укреплению культурных связей, оживлению интереса к современному искусству. Советский Союз начинает показывать свое искусство за рубежом (первая такая выставка была в Германии в 1922 г.) и участвовать на международных художественных выставках — в 1924 году на XIV венецианской Биеннале, в 1925 — на Выставке деко-

ративного искусства и художественной промышленности в Париже, в 1927 — на Выставке декоративного искусства в пригороде Милана — Монце.

Значение этих выставок и предпринимавшихся в связи с этим поездок советских искусствоведов за границу чрезвычайно велико. Прежде всего, это была пропаганда советского искусства, советской культуры, оказывавшей в те времена большое воздействие на художественные круги Запада. Кроме того, установление личных связей и контактов расширяло круг людей, с симпатией относящихся к Советскому государству.

Б. Н. Терновец был одним из самых активных участников организации трех названных выше выставок (об этом см. раздел II — Советские павильоны на международных выставках в Италии и Франции — Второй части сборника). Будучи за рубежом, он не только пропагандировал советское искусство и музейное строительство *, но и заботился о пополнении Музея нового западного искусства новыми экспонатами.

* *В Риме в Институте Восточной Европы им был прочитан осенью 1924 года доклад на тему* «Музейное строительство СССР за годы революции». *В Париже в Обществе франко-советской дружбы — доклад* «Художественная и музейная жизнь Москвы» *(в январе 1925 г.), а летом того же года на Международном конгрессе рисунка в Париже Терновец сделал обстоятельное сообщение о политпросветработе в русских музеях.*

Большая работа велась им по изучению современного искусства Италии и Франции. Хорошо зная довоенную художественную жизнь Парижа и познакомившись с его жизнью в 1925 году, он смог очень четко уловить происшедшие перемены, осознать смену художественных направлений. Эти его наблюдения нашли отражение во многих статьях, посвященных современному французскому искусству, публиковавшихся в журнале «Печать и революция» (см. Список опубликованных трудов Б. Н. Терновца в конце книги).

В конце 1920-х годов перед работниками советской культуры выдвигаются новые задачи. «Реконструктивный период, — пишет «Правда» в номере от 11 ноября 1929 года, — остро поставил вопрос о реорганизации культурной работы (культурная революция) как вопрос жизненный для всего нашего строительства. Тем самым, разумеется, поставлен вопрос о развертывании массовой художественной работы». Перед музеями встала задача такого размаха массовой работы, чтобы в ней был «прицел не на десятки тысяч, а на десятки миллионов людей» (там же).

Перестройка музейной работы совпала в жизни Музея нового западного искусства со слиянием обоих собраний — щукинского и морозовского, и с распределением коллекций между Ленинградом и Москвой, а также между Музеем нового западного искусства и Музеем изобразительных искусств *.

* *Еще в 1927 г. Комиссией по разгрузке Москвы ставился вопрос о переводе щукинского отделения в Ленинград, что дирекцией музея и руководящими органами Наркомпроса было сочтено нецелесообразным, поскольку таким образом были бы «увековечены» специфические черты частных собраний и в распределение коллекций между Москвой и Ленинградом был бы положен случайный принцип.*

Объединение щукинского и морозовского отделений произошло в конце 1928 — начале 1929 года. Казалось, осуществлена была мечта Терновца, появилась возможность

еще шире развернуть музейную работу и дать более глубокую разностороннюю картину развития западноевропейского искусства начиная с 1860-х годов. Образовался слаженный и дружный научный коллектив, способный выполнить вновь поставленные задачи. Правда, помещение было мало́, его переоборудование двигалось медленно. И хотя были предприняты некоторые неотложные меры, экспозиционная площадь все еще оставалась далеко не достаточной. Сам факт перестройки работы музеев был исторически необходим. Коллекции относительно стабилизировались, определился их профиль, были изучены главнейшие памятники, сделаны научные описания, и теперь настало время «повернуть музей лицом к массам». Но в этом нужном деле были известные издержки и перегибы. Это выразилось в бесконечных ударных заданиях со стороны Музейного отдела, в усложнении отчетности, бесчисленных обследованиях, требовавших составления справок, отнимавших массу времени.

Справедливое требование политической заостренности всей работы музеев выливалось подчас в указание о развеске в залах музея лозунгов, не относящихся к искусству, в необходимость откликов на текущие кампании (антиалкогольную, антипасхальную и пр.). Тем самым необходимая борьба за повышение культуры вульгаризировалась.

Жизнь ГМНЗИ осложнялась и тем, что различные организации посягали на помещение. Беспокоило Терновца также и то, что вместо плановой деятельности получался «какой-то нескончаемый вихрь ударных заданий». Все это, вместе взятое, вызывало у него иногда «падение интереса к музейной работе», как сказано в одном из его писем (от 4 ноября 1930 г.). Порой возникают планы возвращения к художественному творчеству. На отдыхе и в свободное время, начиная с 1930 года, он все чаще и интенсивней занимается живописью — пишет пейзажи (сначала пастелью, затем маслом). Б. Н. Терновец принадлежал к тому роду художников, которым надо было свыкнуться с местом. Он долго искал мотивы, считая при этом, что каждый мотив можно писать лишь при определенном освещении. Такой подход объясним тем, что он остался верен своему принципу, провозглашенному еще в юности, — «без формы нет живописи». Поэтому при выборе мотивов он руководствовался как цветовыми сочетаниями (например: «[...] сейчас пишу Ай-Петри против солнца и вид на стоящий на пригорке один из санаторных флигелей. Его красные крыши осеняются большими деревьями, пригорок отведен под виноградники, которые только что подымаются. Земля на солнце почти розовая», — письмо О. И. Терновец от 21 мая 1938 г.), так и выявлением пластичности предметов. В одной из записок с перечнем пейзажей на следующий год читаем: «Вид на сучковатое большое дерево около тенниса. Солнце сбоку, пластично, фон приятный, мягкий (слева тоже ветвистое дерево) от 3 до 6».

В последние годы жизни Б. Н. Терновец говорил, что он начал приобретать свой стиль. Его, по-видимому, стала удовлетворять работа в больших формах, сохраняющих пластичность. В то же время он стремился не давать большой глубинности, а располагать предметы рельефно-декоративно, не теряя при этом живого ощущения природы.

Однако музей уже слишком прочно вошел в жизнь Бориса Николаевича, чтобы он мог его покинуть. Со свойственной ему энергией Терновец находит новые формы музейной работы, соответствующие требованиям времени, а именно: изучение, собирание и устройство выставок художников революционной темы. В эту работу включился весь коллектив научных сотрудников (см. статью «Пятнадцать лет работы» и примечания к ней в разделе I Второй части сборника, а также раздел I Третьей части). Этой деятельности Терновец придавал весьма большое значение. В одной из рукописей по истории музея (оставшейся не опубликованной), перечисляя устроенные музеем в первой половине 1930-х годов выставки революционного искусства и тематические экспозиции, он пишет: «Неоднократно была отмечена большая активность Музея в деле организации выставок и их политического значения [...] Все они теснейшим образом связаны с основной производственной работой Музея, его тематикой, его интересами. Они никогда не выпадают из основной жизни его плановой работы, никогда не являются чуждыми его основным целям. Несомненно большой заслугой Музея Нового Западного Искусства является то, что он никогда не шел по линии наименьшего сопротивления, никогда не пытался устраивать выставки советского искусства (что было несомненно проще и выгодней) и всегда в своей выставочной деятельности руководился своей специфической музейной установкой». (Из рукописи «Государственный Музей Нового Западного Искусства»).

Не только в музейной практике, но и во всей научно-исследовательской работе с конца 1920-х годов происходят определенные сдвиги. В Комакадемии, в ГАХН велись острые дискуссии, связанные с проблемами марксистского искусствознания. Поиски новой методологии изучения искусства ярко сказались в докладе о Стейнлене, прочитанном Терновцом в ГАХН. Автор стремился раскрыть идейную сторону творчества художника в закономерной связи с общественно-политической жизнью Франции. Аналогичная направленность звучит и в дальнейшем, в 1930-х годах, когда Б. Н. Терновец создает ряд монографий о французских скульпторах Родене, Бурделе, Майоле, пишет научно-исследовательские статьи о Делакруа, Мане, Дега, Медардо Россо и освещает материалы зарубежных выставок.

Статьи, посвященные Делакруа, свидетельствуют не только о все углубляющемся интересе к классическому наследию, что было характерно для того времени, но и показывают, что их автор исходил из актуальных проблем современной ему художественной жизни, разрабатывая такие вопросы, как историческая монументальная живопись, проблема синтеза (последняя была центральной и в работе над изучением советской скульптуры). В статьях о Делакруа и Мане Терновец полемизирует с некоторыми зарубежными искусствоведами, отстаивая идейность Делакруа и реализм Мане. На это стоит обратить внимание, поскольку тенденции акцентировать «субъективизм» первого и «иррационализм» второго характерны и для ряда современных западных исследователей.

В 1930-е годы все более значительную долю в критической и исследовательской деятельности Б. Н. Терновца начинает занимать советское искусство. Организация в 1932—1933 годах серии выставок в связи с 15-й годовщиной революции стимулировала появление цикла работ, в которых давалась характеристика пятнадцатилетнего развития советского искусства, среди них была и статья Б. Н. Терновца, подводившая итоги художественной эволюции творчества скульпторов за этот период. Эта статья до сих пор сохраняет свое значение, во-первых, как важный первоисточник, поскольку автор впервые вводит в научный оборот ценные документальные материалы, связанные с практическим осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды и, во-вторых, — по своему проблемно-теоретическому содержанию. Выраженные здесь взгляды на общие закономерности развития советской скульптуры, на основные задачи, стоявшие в те годы перед монументально-декоративными и станковыми формами пластики, были впоследствии развиты автором во множестве историко-художественных статей и критических выступлений, в монографических характеристиках и «сезонных» обзорах.

Критические оценки и суждения Терновца всегда опирались на острое чувство и глубокое понимание специфики выразительных средств скульптуры и ее образного языка, и это придавало общим выводам автора убедительный, конкретно-доказательный характер. С настойчивостью и постоянством проявлял он интерес к развитию тех форм пластики, которые с наибольшей полнотой и непосредственной наглядностью способны раскрыть общественное содержание советской эпохи. Обращаясь к историческому опыту нашей скульптуры, он неоднократно подчеркивал огромное принципиальное значение идей, лежавших в основе ленинского плана монументальной пропаганды. В связи с этим особое внимание в работах Б. Н. Терновца уделялось тем фактам художественной жизни, которые были связаны с сооружением новых памятников, с разработкой и созданием монументальных скульптурных произведений, отражающих созидательную волю нашего народа и заключающих в себе большую силу общественно-воспитательного воздействия. Ряд статей, посвященных этим вопросам, дается в разделе II — О советской монументально-декоративной скульптуре — Третьей части книги.

Неоднократно и по самым разным поводам обращался Б. Н. Терновец к проблеме синтеза скульптуры и архитектуры. Он с энтузиазмом приветствовал одно из первых достижений советского искусства в этой области — ансамбль первой Сельскохозяйственной выставки в Москве в 1923 году.

Бурный рост новых городов, проектирование и создание ряда архитектурных комплексов и отдельных общественных зданий заставляют исследователя в еще большей степени актуализировать эту проблему. Исходная позиция критика в этом вопросе чрезвычайно показательна и плодотворна для 30-х годов. Какие бы декоративные функции ни исполняло то или иное произведение скульптуры, оно обязательно должно обладать самостоятельной пластической ценностью и заключать в себе конкретное жизненное содержание — таковы основные требования, которые предъ-

являл Терновец к монументально-декоративным формам пластики. Объективный смысл этих требований заключался в борьбе против разных видов стилизации, против поверхностного декоративизма, равно как и против вульгарного упрощения и схематизации художественного образа.

В 1930-е годы Б. Н. Терновец стал крупнейшим авторитетом в области изучения советской скульптуры. Во всем многообразии художественной жизни он умел точно выявить самые крупные явления, самые значительные тенденции. Все основные принципиальные оценки Терновца полностью выдержали испытание временем. Достаточно назвать мастеров, которым критик в то время посвятил монографические работы, — В. Н. Домогацкий, И. Д. Шадр, В. И. Мухина, С. Д. Лебедева — и станет ясно, что критерии, которыми он руководствовался в отборе материала, оказались вполне справедливыми.

Итогом многолетних занятий Бориса Николаевича советской скульптурой явился капитальный исторический очерк «Пути развития советской скульптуры», почти завершенный в 1941 году. Война помешала выходу его в свет, и лишь в 1963 году значительная часть рукописи была опубликована в сборнике «Избранных статей» автора.

Работа эта вобрала в себя и большой критический опыт Б. Н. Терновца, и целеустремленный пафос его исследовательской деятельности в этой области. Труд этот написан в добротных традициях искусствоведческой науки. Строгая научная объективность, сдержанная авторская интонация сочетаются в нем с очень ясными и определенными художественными оценками, с яркими и талантливыми характеристиками крупнейших явлений искусства.

Обширные планы литературной работы строил Б. Н. Терновец после своего вынужденного ухода из Музея нового западного искусства в конце 1937 года *. В его планах — книги о Делакруа, о монументальной живописи Франции 19 века, о французском портрете этой же эпохи. Однако все эти проекты остались неосуществленными.

** Следует заметить, что, и покинув музей, Терновец не теряет с ним связи. В большом письме сменившему его директору И. Н. Угарову он дает ряд советов по неоконченным делам, заботится о приобретениях, в частности с выставок бельгийского и чехословацкого искусства. Беспокоят его и издательские дела. В 1936 году в издательство были сданы полный каталог музея и путеводитель, которые должны были теперь дополняться данными о новых экспонатах. Особое внимание он обращает на экспозицию, требующую пересмотра в связи с предположением представить весь 19 век, для чего необходима была передача картин из Эрмитажа и Музея изобразительных искусств.*

В последние годы жизни Б. Н. Терновец, несмотря на болезнь, продолжал вести активную критическую работу, откликаясь на текущую художественную жизнь страны и на актуальные проблемы современности.

Как музейная, так и литературная работа Б. Н. Терновца в продолжение ряда лет претерпевала известные изменения, время, естественно, накладывало свой отпечаток, но основные принципы подхода и к советскому и к зарубежному искусству оставались неизменными. Принципы эти были сформулированы им еще в 1919 году в докладной записке «Об организации скульптурного класса при Кабинете искусств опытной школы для взрослых» (датировано 8 марта 1919 г.). Решающий момент видел Б. Н. Терновец в отношении художника к действительности: «[...]задача худож-

ника не обезьянничание видимости, не повторение ее, а осмысленное и претворенное воссоздание[...] художник должен научиться отделять существенное от второстепенного, постоянное от случайного, конструктивное от придаточного». Любопытно и другое положение: «[...]Но говоря о возникновении той или другой проблемы, той или другой формы, школы, художественного произведения, руководитель попутно будет их ставить в связь с историческим моментом, намечая среду, в которой развилось данное явление[...]». В этом акцентировании важного значения в формировании искусства общественно-исторической ситуации эпохи, несомненно, сыграло свою благотворную роль основательное изучение в свое время в университете экономических и социально-исторических дисциплин. Вместе с тем с первых до последних лет творчества в оценках Терновца постоянно присутствует острое ощущение художественно-выразительных средств произведений искусства. Здесь сказалось соединение в Терновце практика и историка. Он сам считал, что изучение истории искусств и эстетики только тогда плодотворно, когда это изучение подкрепляется практической работой. «Творческая работа, — пишет он, — делает близкими, живыми, понятными проблемы искусства. Они конкретизируются, получают жизнь и плоть».

Важное научное значение работ Б. Н. Терновца заключалось, помимо всего прочего, и в том, что, исследуя сложные историко-художественные процессы первых десятилетий 20 века, ученый старался избегать прямолинейных схем и очень бережно относился к творческой индивидуальности изучаемых мастеров.

Его всегда прельщали художники с живым отношением к действительности и природе. Это очень ясно ощутимо и в его ранней статье об Утрилло, и в более поздних — о Марке или Деспио, и в статьях о советском искусстве.

Советская художественная культура, полагал Борис Николаевич, должна усваивать все лучшее, что было создано различными национальными школами. Способствовать этому по мере сил он считал своим профессиональным долгом. Этой задаче была посвящена всецело его музейная работа. Эту же цель преследовали его научные труды и критические статьи.

Со времени смерти Б. Н. Терновца прошло более тридцати лет. За это время советская художественная критика и искусствознание прошли большой путь, однако работы Бориса Николаевича и в исторической перспективе остаются жизненными и актуальными.

Главное отличие предлагаемой книги от предыдущего сборника, вышедшего в этом же издательстве в 1963 году, состоит прежде всего в другом составе материала, специфика которого и определяет структуру настоящего издания.

Из значительного литературного наследия Бориса Николаевича привлекаются материалы, позволяющие дать яркую и живую картину художественной жизни, воспринятой глазами одного из талантливых представителей русской художественной культуры. Составители стремились построить книгу так, чтобы она помогла современному читателю ознакомиться по непосредственным впечатлениям очевидца

с рядом характерных явлений русской и зарубежной художественной жизни, понять сложение и ход некоторых существенных процессов в советском искусстве, искусствознании и музейном деле, а также показать творческий путь Б. Н. Терновца. Согласно этой направленности издания из огромного эпистолярного наследия Бориса Николаевича выбраны те письма, которые характеризуют годы учения у Холлоши и Бурделя, а также письма 1920-х годов из-за рубежа, полные ярких непосредственных впечатлений от художественной жизни, городов и памятников искусства, посещений мастерских художников. Составители считали целесообразным расположить эпистолярный материал, охватывающий 1925—1927 годы, не в хронологическом порядке, а сгруппировав его по темам: международные выставки; города, музеи; зарубежные встречи. В бумагах Б. Н. Терновца есть заметки плана книги под названием «Пути и годы». В ней намечены следующие разделы: «Юон, Киш, Холлоши, Бурдель, Кубизм, Предвоенный Париж, Объявление войны, Венеция — 1924, Париж — 1925, Милан — 1927, Париж — 1927». Книга осталась ненаписанной. Составители надеются, что собранные в данном сборнике письма, дневники и статьи в какой-то мере выполняют этот замысел.

Письма и дневники хранятся у Н. В. Яворской. Они публикуются впервые за исключением десяти писем и шести дневниковых записей, опубликованных в отрывках в книге: Н. Молева, Э. Белютин. Школа Ашбе. М., 1968.

Представленный в книге материал дается с минимальной редакционной правкой, касающейся главным образом транскрипции имен, приведенных к современному написанию. Сокращенные слова приводятся полностью, пропущенные — восстанавливаются в квадратных скобках. Купюры в текстах (повторы, бытовые подробности, чисто личные дела) отмечены отточием в квадратных скобках. Написание дат писем унифицировано и все даты помещены перед текстом. Датировки приводятся по новому стилю за исключением случаев, особо оговоренных.

Составители сборника считали целесообразным дать двоякого рода примечания: одни — отмеченные звездочками — фактического порядка, другие — отмеченные цифрами — дополняют и комментируют тексты Б. Н. Терновца. Оба типа примечаний, а также вводные тексты составителей выделены курсивом.

Л. С. Алешина
Н. В. Яворская

Даты жизни и деятельности Б. Н. Терновца

1884	19 октября старого стиля (1 ноября — нового) Борис Николаевич Терновец родился в г. Ромны Полтавской губернии.
1893	семья переезжает в Москву.
1894—1902	учится в 5-й Московской гимназии. По окончании поступает на экономическое отделение юридического факультета Московского университета.
1905—1906	занимается в Берлинском университете.
1906—1908	учится в Московском университете.
1907—1908	посещает художественную школу Юона.
1909—1910	занимается в художественной школе Киша в Москве.
1911—1912	учится в частной школе Холлоши в Мюнхене. Вольнослушатель Мюнхенского университета.
1913—1914	в академии Гранд Шомьер в Париже занимается скульптурой под руководством Бурделя. Летом — у Холлоши в Сигете.
1914—1917	в Москве работает самостоятельно в области живописи и скульптуры.
1918	вступает в Московский союз скульпторов-художников. Работает в Отделе по делам музеев Народного комиссариата просвещения.
1918—1921	работает над правительственными заказами по плану монументальной пропаганды.
1919—1921	руководит скульптурным классом школы-студии № 5 Замоскворецкого района Москвы.
1919—1937	работает в Государственном музее нового западного искусства. С 1919 — хранитель, затем заведующий Вторым (Морозовским) отделением музея, с 1922 — директор Первого и Второго отделений музея. с 1928 — директор объединенного музея (ГМНЗИ).
1922—1931	работает в Государственной Академии художественных наук в качестве научного сотрудника, ученого секретаря секции пространственных искусств, затем заведующего этой секцией.
1923	избран действительным членом Государственной Академии художественных наук.

1924, май-декабрь	член комитета и генеральный секретарь русского отдела XIV Международной художественной выставки в Венеции.
1925, январь	командируется в Париж в качестве консультанта-искусствоведа при П. С. Когане для переговоров об организации павильона СССР на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже.
1925, май-июнь	один из организаторов отдела СССР на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже.
1925—1927	ученый секретарь научно-художественной секции Государственного ученого совета.
1927, апрель-июнь	заведующий секцией графики, полиграфии и художественной индустрии на Международной выставке декоративного искусства в Монца-Милане.
1927, конец июня	в Париже. Командирован по делам музея.
1930	член жюри Международного конкурса на памятник Т. Г. Шевченко (Харьков).
1935	утвержден Высшей аттестационной комиссией в звании профессора по кафедре искусствознания Московского историко-философского института (где работает до января 1938 г.) и в ученой степени кандидата искусствоведения по специальности нового западного искусства. Избран действительным членом Музея нового западного искусства.
1937	обострение гипертонической болезни.
1938—1941	ведет интенсивную литературную работу.
1941	4 декабря Борис Николаевич Терновец скончался.

Первая часть

I. Учеба у Холлоши. 1911 — 1913
Письма. Дневники

Письма из Мюнхена
Октябрь 1911 — март 1912

Письма из Течё
Лето 1912

Письма из Мюнхена
Октябрь 1912

Из дневника. Мюнхен
Ноябрь 1912

Письма из Мюнхена
Ноябрь 1912

Из дневника. Мюнхен
Декабрь 1912

Письма из Мюнхена
Декабрь 1912 — январь 1913

Письма из Марамарош-Сигета
Лето 1913

II. Занятия у Бурделя. 1913 — 1914
Письма. Статья

Письма из Парижа
Февраль—май, октябрь 1913 — июнь 1914

[Предвоенный Париж]
Из статьи «Париж—Москва»

Материалы первого раздела данной части освещают художественную жизнь Мюнхена начала 1910-х годов — годы занятий Б. Н. Терновца в Мюнхенском университете и в частной художественной школе Шимона Холлоши; в последней занятия протекали в осенне-зимний период в баварской столице, а весной и летом — в прикарпатских городках тогдашней Австро-Венгрии (Течё, Мармарош-Сигет).

Мюнхен в это время продолжает сохранять свою традиционную роль одного из ведущих художественных центров Европы. Здесь функционировала Академия художеств с ее канонической системой обучения, устоявшимися приемами и обычаями. Некоторые научные курсы, например, курс пластической анатомии, приносили большую пользу начинающим художникам. Курс анатомии могли посещать учащиеся не только Академии, но и приватных школ. В своих письмах и дневниках этой поры Б. Н. Терновец довольно подробно характеризует методику преподавания этого курса.

*Частные художественные школы Мюнхена были обычно более прогрессивны в своих методах и принципах. Достаточно вспомнить школу Антона Ажбе, в которой училось много русских художников *. К числу наиболее популярных принадлежала тогда и школа Холлоши. В нее приезжали ученики из разных стран, не только соотечественники руководителя — венгры, но и немцы, поляки, русские, представители других национальностей Российской империи.*

** Когда Терновец приехал в Мюнхен, ее уже не существовало.*

Школа Холлоши была известна в Москве, поскольку у него прошли к тому времени обучение довольно много москвичей, среди них В. А. Фаворский и К. Н. Истомин. Карой Киш, в студии которого в Москве учился в 1910 году Терновец, также был учеником Холлоши.

Терновец частично освещает педагогические принципы Холлоши. Известны они и из воспоминаний других его учеников. Система преподавания Холлоши включала и элементы анализа, и элементы синтеза, апеллировала и к разуму, и к чувству художника. Овладение твердым конструктивным рисунком на первом этапе обучения дополнялось живописью на пленере в летний период. Характерно, что Холлоши советовал ученикам заниматься лепкой, чтобы полнее и всестороннее продумывать форму человеческой фигуры. Не отсюда ли возникает желание Терновца после прохождения курса живописи у Холлоши отправиться в Париж и посвятить себя скульптуре?

Учась рисунку и живописи, Терновец одновременно поступает в Мюнхенский университет на отделение истории искусств, где занимается у крупнейших искусствоведов тех лет — Карла Фолля и Генриха Вельфлина.

В первые десятилетия 20 века Мюнхен был для русских художников одним из важных этапов на пути знакомства с западной культурой. Богатейшие художественные коллекции — произведения искусства Ренессанса и 17 века в Старой пинакотеке, немецкой живописи 19 века в Новой пинакотеке и галерее Шака, собрание античной скульптуры в Глиптотеке — развивали кругозор учащихся. Оживленны были выставочная жизнь, театральная и концертная деятельность. Все это способствовало созданию в городе кипу-

чей художественной атмосферы. Терновец стремится быть в курсе всех интересных событий, живые впечатления о которых отражены в его дневниках и переписке.

В эти годы в Мюнхене продолжает занимать прочные позиции искусство югендстиля. Сецессион, еще недавно противопоставлявший себя академизму, стал сам весьма спокойным и официальным. Складываются новые течения в искусстве, резко оппозиционные привычным традиционным формам. В 1911 году проходит первая выставка группы «Синий всадник» и выходит альманах под этим же заглавием. Одним из инициаторов этого движения, выразившегося в формах абстрактного экспрессионизма, был уроженец России — Василий Кандинский.

Из Мюнхена Б. Н. Терновец, как и многие художники того времени, едет в Париж, который захватывает его еще сильнее. В письме, написанном несколькими годами позже, отдавая должное Холлоши, он отмечает: «[...] Я сознаю, впрочем, что моя жизнь в Германии и связанные с нею впечатления поблекли по сравнению со всеми, вынесенными мною из Франции. Моему душевному складу и художественным способностям атмосфера Парижа соответствовала в какой-то несравненно большей степени. Здесь я встретился с Бурделем — личностью блестяще одаренной, порывистой, вечно кипучей и не лишенной вместе с тем глубины. Будучи в Париже, я часто вместе с тем вспоминал, как многое из того, что говорил Холлоши, заключалось как здоровое зерно в молодых французских течениях [...]» (из письма А. Н. Тихомирову от 1922 г.).

Пребыванию Терновца во Франции посвящен второй раздел Первой части сборника. Художественную жизнь Парижа характеризовали в тот период необычайно противоречивые явления. Друг с другом соседствовали самые разнообразные направления. Как реакция на фовизм появилась группа «Банд нуар» (черная банда) — Люсьен Симон (которого Терновец в одном из писем характеризует как самого модного живописца) и Котте, писавшие в темных тонах жанровые картинки из крестьянской жизни. Сами фовисты, вызывавшие еще недавно такой шум, уже не столь привлекали внимание общества. Их место заняли художники-кубисты, вступившие в то время в свой последний, «синтетический», период (к ним особенно тянулась молодежь из разных стран).

Об этом разнообразии художественной жизни, о перепутьях французского искусства много говорится в письмах Терновца. В Париже непосредственнее, чем в Мюнхене, ощущался сам процесс новых художественных исканий.

Здесь было множество маленьких выставочных галерей, бо́льшая свобода посещения мастерских художников. Гораздо больше, было здесь и частных школ, так называемых «академий». Была даже специальная Русская академия (без преподавателей), где занимались многие выходцы из России — Сутин, Цадкин, Липшиц, Богуславская и другие. В ней устраивались диспуты по вопросам искусства, читались лекции (в частности, Луначарским). Из всего этого разнообразия «академий», ознакомившись с рядом из них, Терновец выбирает Гранд Шомьер, скульптурный класс в которой вел А. Бурдель. Выбор был как нельзя более удачным,

так как и сейчас, уже в исторической перспективе, трудно назвать другого мастера в Париже того времени, который мог бы дать больше начинающему скульптору, нежели Бурдель. Важно отметить, что его установки как педагога не противоречили, а углубляли педагогические принципы Холлоши. Например, в отличие от Холлоши, Бурдель разбирал ошибки не с каждым учеником в отдельности, а обсуждал каждую работу в общем коллективе, что очень импонировало большинству учеников.

В мастерской Бурделя Терновец нашел и друзей, среди которых следует назвать в первую очередь Веру Игнатьевну Мухину. Вместе они посещают академию Ла Палетт (правда, очень недолго), где пропагандировалась доктрина кубизма. Преподавателями там были Ле Фоконье и Метценже, а среди учеников — много русских (Лентулов, Ларионов, Удальцова, Попова и другие).

Не принимая кубизма, Терновец тем не менее считал, что отрицать новые течения «огульно — невозможно, ибо во всем новом где-то скрыто зерно истины» (из письма сестре от 1914 г.).

Как и в Мюнхене, Терновец продолжает изучать старых мастеров, в каждый свободный день посещая Лувр; интересуется архитектурой, совершая поездки по окрестностям Парижа; не бросает он и живописи, работая самостоятельно.

Все это находит отражение в публикуемых материалах. Они доносят до нас живую атмосферу художественной жизни Мюнхена и Парижа — двух крупнейших культурных центров Европы.

I.Учеба у Холлоши. 1911—1913. Письма. Дневники

Письма из Мюнхена. Октябрь 1911 — март 1912

Н. А. Шамшиной
27 октября
1911 года
Мюнхен

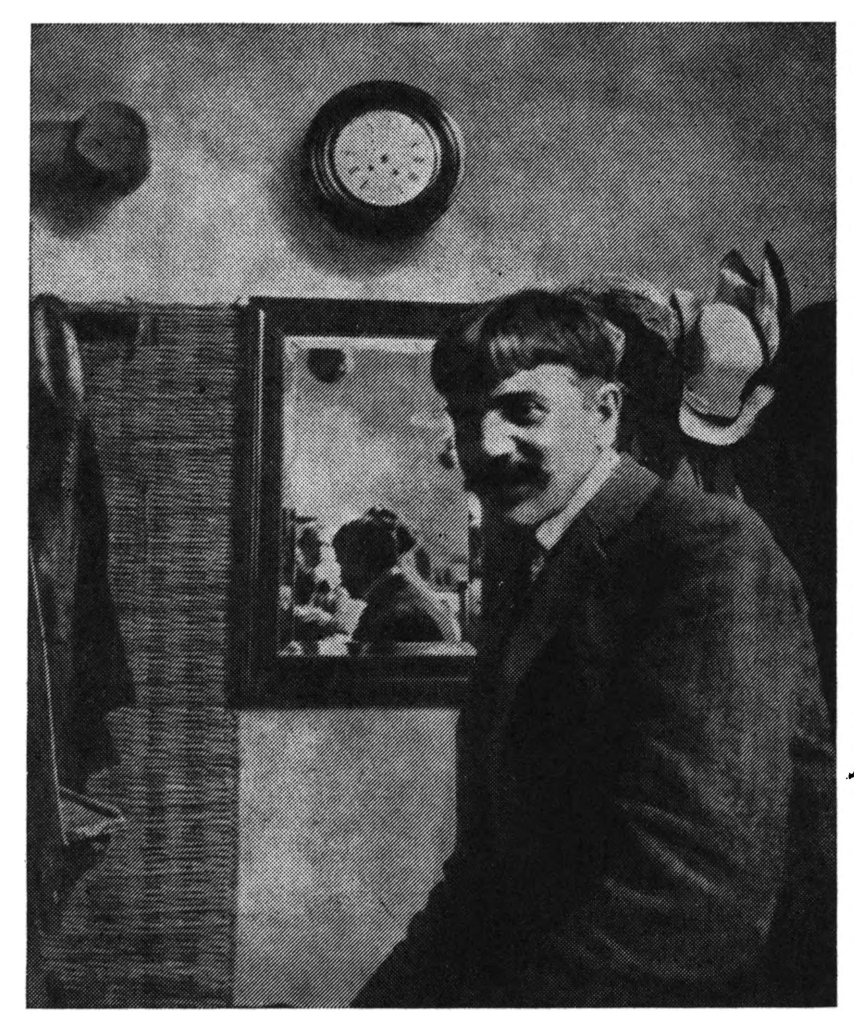
[...] Вот уже целая неделя, как я из Москвы. Три дня, как и предполагал, провел в Берлине, был между прочим на рейнхардтовской постановке первой части Фауста. Днем же посещал музеи: был у Кассирера — там был выставлен один Ходлер, который показался мне манерным, неискренним и малоинтересным, хотя говорят, что это самый талантливый из немцев.

В Национальной галерее можно найти лишь 10—20 очень хороших картин; мне понравился А. Фейербах (60-е годы) — очень благородные пейзажи и портреты, один очень старый Беклин, один Лейбль. Остальное хорошее висит в двух французских комнатах, которые помещены где-то наверху и там страшно темно. Там очень хороший Курбе — «Волна» — бурное море и бурное небо, затем два Гойи, большой двойной портрет Эд. Мане («В теплице»), хороший Писсарро и убивающий все вокруг Сезанн. Какой красоты композиция, совершенство красок, полнота формы и вместе с тем какая строгость, почти суровость. Рядом с ним деланным и слабым казался Ренуар и даже Мане — пустым по форме. Три вещи — пейзаж, nature-morte и букет — может быть, самые красивые цветы, какие я видел когда-либо. Я как пришел в эту комнату, так и остался прикованным к вещам Сезанна.

Меня разочаровал Friedrich-Museum — Музей старого искусства. Или в нем действительно сравнительно слабые вещи, или мой глаз до того отвык от колорита и манеры видеть у стариков, что многое мне казалось слабым и даже отталкивало. Во всяком случае при вторичном посещении впечатление было гораздо более благоприятным.

Смешно было видеть, как переменились мои вкусы. Прежде влекло меня в комнаты итальянцев. Я наслаждался «искренностью» и экзотичностью примитивов; чем неправдоподобнее, чем раскованнее была композиция и рисунок — тем милее были они моему сердцу и тем «оригинальнее» казался художник. Увы, теперь я даже не мог смотреть на них серьезно; это просто еще не живопись. Живопись начинается там, где цветом выражаются заключенные в пространстве формы. (Согласна ли ты с таким определением?) Во всех итальянцах до Рафаэля что-то жесткое, безвоздушное, не складывающееся в высшую гармонию. Искусство арабеска и линий — но не пространства и формы. После них «Богоматерь» Андреа дель Сарто, которую я раньше даже не запомнил, казалась шедевром. Затем совершенно увлек меня как красотой и глубиной восприятия, так и совершенством техники женский портрет Бронзино.

Когда подходишь к венецианцам, попадаешь в иной мир. Какое пение красок, мягкости, глубины! И хотя висящие в Берлине Тициан, Веронезе и Тинторетто ни в одной



1. Шимон Холлоши. Мюнхен. 1912

из картин не явили мне доведенного до высшего предела совершенства, все же их искусство было прекрасно и было истинной живописью. Очень хорош также пейзажист Гварди. С очень хорошей стороны запомнились Веласкес, Гойя и Греко. Французы и англичане — слабее [...].

О. И. Терновец
11 ноября
1911 года
Мюнхен

[...] Сегодня состоялась первая лекция по пластической анатомии, специально для художников; происходит она в большой зале Neue Anatomie [...].

Лектор очень талантливый и популярный здесь профессор *; лекции будут происходить еженедельно по суб-

* *Лектор по анатомии — профессор Молье (Mollier).*

ботам от 2 до 4. Сидячих мест в зале 300. Но большинство их занято учениками здешней академии, получающими ме-

ста привилегированно по сравнению с другими. Остальные места распределяются в порядке записи на курс; стоячих мест около 200; мне пришлось попасть в число последних, так как я записался сравнительно поздно [...]; допускаются к слушанию только учащиеся живописи и студенты, так что нам наш учитель выдавал специальное удостоверение о принадлежности нас к его школе. Кроме меня в этом году посещают этот курс еще 4—5 человек школы Холлоши[...].

[...]В первый раз он сделал общее введение, выяснил свой взгляд на задачу своего курса и рассказал очень образно и понятно о кости и ее составных частях. Лекция иллюстрируется препаратами и его рисунками — цветными карандашами на белой доске — а впоследствии будет фигурировать целый ряд натурщиков (иногда до 7 в одну лекцию). Для более тщательного усвоения прослушанного я достал у одного молодого русского художника большой курс (400 стр.) пластической анатомии, принятой в Петербургской Академии.

Школу рисования посещаю аккуратно; преподаванием — насколько можно судить по первым впечатлениям — я доволен; Холлоши опытнее, энергичнее и больше даст, чем Киш[1]. Большинство учеников, с которыми мне пришлось беседовать, отзывается о нем с очень хорошей стороны: он обращает внимание на существенное, не делает поверхностных замечаний, учит конструировать, а не копировать слепо видимое глазом. Среди его учеников один был в Краковской, другой в Будапештской академии и говорят, что постановка дела у Холлоши серьезнее[2][...].

1
С Кишем, у которого Терновец учился в Москве, сохраняются хорошие отношения, Терновец ведет с ним переписку, посылает каталог Старой пинакотеки с описанием колорита картин.

2
Отношения с Холлоши не были гладкими. В дневнике от 17 ноября 1911 года читаем: «Холлоши разругал мой рисунок. [...]Я чувствую, что сбит с толку» [...] *и далее, 28 ноября:* «Среди дня Холлоши разругал мои произведения, но опять-таки повторил, что у меня есть Sinn «настроение». *1 декабря:* «Холлоши говорил со мной довольно долгое время. Он сказал, что я нервничаю из-за своей техники и что моя техника мешает мне выражать полностью мои способности». *После лета, проведенного у Холлоши в Течё, 3 октября 1912:* «Все чаще думаю, что настоящая моя дорога — скульптура. Если живопись опять плохо пойдет и Холлоши будет ругаться, то к январю переезду в Париж и поступлю там в школу лепки». *Но отношения с Холлоши все же налаживаются. Приведем еще несколько выписок из дневника: 14 октября:* «Вот когда смог взяться за перо! Восстановлю события за прошедшие шесть дней.
9 [октября]. Занятия в школе идут вяло. Утренняя модель стоит капризно и очень шевелится. Всем удается неважно. Вечером старик (лепечет губами); несмотря на его большую характерность мне не удался. Лучше других были работы Бангертера.[...]
11 [октября]. Это была пятница, день корректуры. Я писал на новом месте; из-за дурной модели не мог сделать ничего порядочного. Холлоши подходил довольно часто и говорил много, дельно и с интересом. Напоминал, что в прошлом году я сделал ряд хороших актов. Убеждал меня конструировать и т. д. Все, что он говорил, дельно, правильно, но уже пожалуй мне знакомо. Он стал мне ближе, понятнее и, увы, уже менее необходим.[...]
19 [октября] вечером. [...]В школе работал успешно; натурщица сидела очень хорошо и как всегда в таких случаях у меня выходило удачно. В пятницу Холлоши хвалил меня за этюд головы («stark gezeichnet»)*. Все, что он говорит теперь — я воспринимаю, как безусловную истину, внутренне с ним согласен. По всей вероятности или он в Течё был нервно расстроен или я издергался во время путешествия и этим можно объяснить наши тогдашние недоразумения. Настроение духа хорошее, бодрое. Наблюдаю себя, нахожу в себе приливы энергии; я вечно в деятельности — пустых и потерянных часов у меня нет.[...]
Вторник, 22 октября. [...]Натурщица стоит хорошо. Она толстая, тяжеловесная, но живописная. Я кажется, еще более подчеркиваю ее солидность. Работы мои далеко не идеальны, но все же не противны; по сравнению с прошлым годом замечаю в себе

* *крепко нарисовано (нем.)*

большую свободу при работе, а также то, что вещи мои в живописно-техническом отношении стали много лучше. Отчасти потому, что я теперь не пишу ужасными декоративными красками Фидлера. Теперь я свободнее моделирую и в школе начинаю писать жирным и плотным слоем звучных красок.[...]
Суббота, 9 [ноября]. [...]Вчера на корректуре Холлоши был страшно злой, рвал и метал. Его нервность заражала и мешала работать. Вид у него был такой, что он или не спал ночь или кутил накануне. По этому поводу Учаев рассказал мне, что в прошлом году летом Холлоши постоянно напивался в кабачке у моста до такой степени, что шатался. Вероятно, но не преувеличивает ли Учаев?»

Несмотря на критические замечания Терновца относительно Холлоши, в общем он очень ценит его как педагога. Об этом говорит тот факт, что после зимы, проведенной в Париже (1912—1913), на лето он едет работать к Холлоши в Сигет. Несколько лет спустя Терновец в письме к А. Н. Тихомирову 5 марта 1922 года дает также положительную оценку:

«Холлоши я ставлю очень высоко и ценю как человека, преподавателя и художника. Как художника я знаю его впрочем мало; видел несколько вещей у него в мастерской (по вечерам, при гостях, так что не мог их хорошенько рассмотреть) и во время второго лета в Мармарош-Сигете видел одну-две вещи еще в работе. Эти последние мне очень понравились. То, что говорил Холлоши, западало в душу и если не сразу с ним соглашался и следовал ему, то через год, два вспоминал его указания и подход. Они продолжали жить где-то в сознании и своей суровой серьезностью указывали пути.[...]
Вы правы, о Холлоши мы русские должны знать и помнить».

28 марта 1957 года, когда в МОССХе состоялся вечер памяти Холлоши в связи со 100-летием со дня его рождения, была устроена выставка работ его русских учеников, на которой демонстрировалась и живопись Б. Н. Терновца.

Н. А. Шамшиной
3 декабря
1911 года
Мюнхен

[...]После долгих проволочек я попал, наконец, вольнослушателем в Мюнхенский университет. В день, когда я вносил плату за лекции, я был свидетелем оригинального зрелища: по коридорам шествовал в черной тоге с высоко приподнятым бархатным воротником и золотой массивной цепью на плечах ректор университета, за ним профессора в средневековых мантиях — зеленых, красных, черных — смотря по факультету, в четырехугольных шапочках аналогичного цвета. Шествие проследовало в нарядную просторную «Aula» * [...]

* *двор, здесь — Актовый зал (лат.)*

Впереди сидели студенты корпоранты в эффектных старинных шитых золотом костюмах.

Встреченный национальным гимном (в исполнении оркестра) ректор произнес торжественную речь. Это был университетский праздник Dies Academia *. Ректор, выбираемый здесь ежегодно, произносил речь по своей специальности. Нынешний, как теолог, говорил о разработке вопроса о личности Иисуса в современной научной литературе. Мне нравится эта любовь и желание сохранить живописный колорит старины — явление столь редкое в России.

* *День Академии (лат.)*

В жизни все приятное отравлено всегда массою сопутствующих неудач; так и теперь при мысли, что я вольнослушатель, я вспоминаю о своих урезанных «куцых» правах. Многих студенческих прав и льгот я лишен: права пользоваться скидкой при покупках билетов в театр, свободного входа в музеи в платные дни и т. д. Самое обидное и даже оскорбительно нелепое это то, что меня не допустили к занятиям в «Kunstgeschichtlichen Seminar»*. Это был удар прямо в сердце. В прошлом году там произошли пропажи ценных гравюр и книг и совет профессоров постановил закрыть семинарий для вольнослушателей. На мою просьбу о вступлении, я получил ответ, что это

* *Семинар по истории искусства (нем.)*

«vollkommen ausgeschlossen» *. Между тем там большая

* *совершенно исключено (нем.)*

специальная библиотека, первоклассный Kupferstichkabinett *

* *Кабинет гравюр (нем.)*

и все журналы мира по искусству.

Опасения немцев объясняются организацией пользования семинарием. Библиотекарь бывает только 1 час в день. Остальное время семинарий без надзора или лучше сказать под надзором самих участников; каждый из них получает ключ и в любое время может войти в семинарий и заниматься чем и как ему угодно. Для посторонних же семинарий абсолютно недоступен.

Я огорчен, тем более, что основная университетская библиотека очень бедна сочинениями по истории искусств и не получает специальных журналов. Итак, живя в Германии, в стране, где история искусств достигла высшей своей интенсивности, я оказываюсь отрезанным непроходимой пропастью от этого мира. Не забывай, что государственная библиотека — как раз закрыта по вечерам, то есть в свободное для моих занятий время.

В университете слушаю и посещаю практические занятия одного Фолля [3]. Это знающий и стоящий на правильном пути человек, лишенный, однако, и дара обобщения Вельфлина и его красоты мышления. Писал ли я тебе, что на место умершего Риля профессором приглашен сюда Вельфлин, который начнет свой курс с летнего семестра. Это делает очень заманчивым сезон будущего года в Мюнхене.

3
Не все лекции Фолля удовлетворяли Терновца. 16 ноября 1911 года он записывает в дневнике: «[...]Был в Университете на лекции Фолля, мало меня удовлетворившей». *Более удовлетворяли практические занятия, которые Фолль вел в Старой пинакотеке. 18 ноября:* «В 9 часов слушал Фолля в Пинакотеке. Много интересного о Übermalungen Dürer'a, Cranach'a и других».

Сейчас в Мюнхене время междуцарствия. За два месяца до моего приезда умер Риль, старший профессор истории искусства (Фолль не ординарный профессор) и директор Новой пинакотеки; умер Мотль, дирижер Королевской Оперы и ректор Консерватории, и, наконец, на прошлой неделе произошла смерть Чуди, знаменитого директора всех баварских музеев. За его слишком прогрессивную деятельность два года тому назад его выставили из Берлина. Он попал на почетный и влиятельный пост в Мюнхене и обнаружил кипучую деятельность. В короткое время он преобразовал порядки Старой пинакотеки; комнаты, которых успела коснуться его магическая рука, имеют совершенно иной вид, чем в былые дни: из провинциальных музеев, королевских замков извлечены им были первоклассные вещи. Многое было куплено вновь. Все второстепенное удалено, картины развешаны более просторно и удобнее для обозрения. Ему обязан Мюнхен привлечением в Пинакотеку первоклассных частных коллекций, поступающих сюда на определенный срок. Сейчас в Пинакотеке две коллекции: Немеша [4] и Кастаньера, к сожалению, первую ты не увидишь, так как через 2 недели ее увезут. Тридцать шесть картин, составлявших ее, принадлежали к высшим образцам искусства. Надо всем царит загадочный и несравнимый Греко (9 полотен). Когда видишь его впервые — то почва прямо уходит у тебя под ногами. Рушится все твое представление о старом искусстве. До того неожиданны эти краски, убивающие все кругом (один Сезанн по силе цвета равняется Греко), эта композиция — создающая новые миры. Его творчество проникнуто необычной нервной напряженностью; там висит картина — «Моление о ча-

4
Коллекция принадлежала венгерскому собирателю и антиквару Марцеллу Немешу (1866—1930). Некоторые произведения его собрания, в частности, картины Греко «Моление о чаше» (упоминаемая Б. Н.), «Кающаяся Магдалина», «Св. семейство со св. Екатериной», «Апостол Андрей», «Разоблачение Христа», «Этюд мужской головы», попали впоследствии в Будапештский музей изобразительных искусств, где и находятся в настоящее время.

ше». И ты видишь и чувствуешь, что пред тобой чудо: ангел, сошедший с небес и подающий чашу Иисусу: возник другой, потусторонний мир. Ты знаешь, я враг «содержания» в живописи и всегда стараюсь (за последнее время) оценивать картины с точки зрения их формальных достоинств. Но перед Греко это «содержание» захватывает тебя чисто стихийно, силой галлюцинаций. Греко был и превосходным реалистом: два его — портрета наиболее сильные, крепкие, какие только я видел, точно они выкованы, высечены из камня. Портреты Тициана, Веласкеса, Рембрандта — после Греко кажутся мягкими, недостаточно характерными. Но высший расцвет его гения — в его религиозных композициях, где мистический энтузиазм, пройдя через призму его изломанной и нервной природы, преображает мир; там есть картина — ты забываешь, что это картина — это цветок раскрывает свои лепестки; Греко — мощный реалист в потенции — искривляет лица, вытягивает члены, все становится составной частью и важно только как часть целого и игра света причудливо сплетает и переплетается там в стройный и уравновешенный узор.

К сожалению, в репродукциях сохраняется лишь световая часть творчества Греко; краски — безусловно пропадают. Ты с трудом [поверишь], но это правда: по свежести и силе тона его краски превосходят краски всех новейших художников: они до необычайности полнозвучны; переходя в освещенных местах к чистой краске, Греко тем не менее никогда не разрушает колорит картины как целого. Его любимые тона — холодные: голубой, серый, стальной, лимонно-желтый; но силою чар и красный и оранжевый светятся у него холодным леденеющим блеском.

Кроме Греко в этой же коллекции первоклассные Гойи, два Тинторетто, Рубенс, Тициан, Курбе, Коро и французские импрессионисты: Сезанн, Ренуар, Эд. Мане, Дега, Моне и другие.

Висящая в другой зале коллекция Кастаньера (относительно нее между прочим не может возникать никаких сомнений в подлинности: по праву майората она последовательно переходит старшему в роде, без права продажи посторонним), беднее, хотя и в ней много выдающегося: прежде всего два больших старческих изумительно написанных портрета Рембрандта, затем три портрета Франса Гальса. Один — девочка-рыбачка — набросок бесподобный по смелости, весь трепещущий жизнью! И какие свежие, крепкие, сильные краски! Еще Сальватор Роза, Мурильо [...]

Н. М. Терновцу
9 декабря
1911 года
Мюнхен

[...] Пользуясь праздником мы, то есть 2 ученицы Холлоши [5], их знакомый (студент-медик) и я посетили утром две выставки. Сперва были на выставке «Die Werdenden» — то есть будущие художники. Судя по заглавию можно было ожидать новаторства, исканий — но выставка (бесплатная) оказалась просто лавочкой для перепродажи произведений всяких недоучек, причем ясно преобладали сладенькие пейзажики.

Были мы затем на отчетной выставке «Damen-Akademie», где занимаются исключительно женщины. Кстати, по поводу забавного недоразумения относительно Академии. Ты спрашиваешь — университет или Академия. Нет,

5
Речь идет о Нине Бебутовой и Елене Борель. Позднее в письме к А. Н. Тихомирову 5 марта 1922 года, на его вопрос об учениках Холлоши, он пишет, что Бебутова живет в Тифлисе (Тбилиси). До замужества приезжала в Москву и «работала в одной из мастерских Москвы, но недолгое время».



2. Ш. Холлоши с группой учеников.
Мюнхен. 1912
Слева стоит — Ш. Холлоши; крайний справа — Б. Терновец.

по-немецки университет так и будет называться университетом, Академия же — это высшее художественное училище; есть еще Политехникум, с разнообразными отделениями, Консерватория, Высшая сельскохозяйственная школа и т. д. В Академию принимаются здесь только мужчины, для дам существует своя, параллельная. Судя по выставке, наряду с живописью, «академички» занимаются и художественными ремеслами: вышивание шелком, гравирование, работы по коже, по металлу и т. д. Получается что-то вроде Строгановского училища в миниатюре. Среди живописных работ попадались бойкие и эффектные, но серьезных не было и вообще господствовал так свойственный мюнхенскому искусству (за исключением школы Холлоши!) характер поверхностной красивости, подкупающей взгляд профана, но несостоятельной в глазах человека мало-мальски работавшего.

За рождество состав нашей школы слегка изменится. Некоторые уезжают, других, напротив, ожидают к новому году. Уже приехал работавший раньше молодой швейцарец *, друг бывшего обманна **. На рождество к себе уедут немногие, так как занятия будут идти полным ходом

* *Видимо, речь идет о Бангертере.*
** *Obmann (нем.)—староста группы.*

(перерыв всего три дня). Большинство учеников, занимающихся зимой, собираются к Холлоши и на лето. Летом школа переезжает в Венгрию, в небольшой провинциальный городишко (всего 3—4 тысячи жителей), расположенный в красивой местности. Занимаются там под открытым небом, если же дождь идет — под навесом. Работают исключительно красками и изучают воздух и свет. Позируют тамошние крестьяне, причем большинство из них русины, то есть славяне, родственные малороссам. Ученики, проведшие там лето, отзываются с большой похвалой об этих летних занятиях. Начинают работу рано утром — в 7 часов и до 12. Затем двухчасовой перерыв на обед и отдых и снова занятия от 2 до 5. Так как жизнь в маленьком городке однообразная, без всяких увеселений, то все интересы сосредоточиваются на искусстве, отчего успешность работы только выигрывает.

Я уже писал, что меня не приняли в Kunsthistorisches Seminar. Так как в фундаментальной университетской библиотеке, куда я первоначально записался, книг по искусству оказалось мало, то я продолжал свои библиотечные поиски и узнал в конце концов, что из государственной публичной библиотеки можно получать книги на дом, если причастен к университету; требуется только залог, для иностранцев повышенный [...].

[...] Ты спрашиваешь, как я соединяю занятия у Холлоши с занятиями в библиотеке, университете и т. д. Как ты уже видел из предыдущего, библиотекой я интересовался, поскольку можно было получить из нее книги на дом для вечерних занятий. Что касается лекций, то их у меня немного. От 3 до 4 по понедельникам и четвергам, затем двухчасовые практические занятия по средам *

* *Где руководителем являлся К. Фолль.*

и Führungen * по Старой пинакотеке от 9—10 утра по

* *экскурсии (нем.)*

субботам. Я нарочно не записался на других профессоров, чтобы не отрываться от занятий в школе [...].

Н. М. Терновцу
**15 декабря
1911 года
Мюнхен**

[...] Смерть Серова очень опечалила меня. Он мог бы дать еще много прекрасных работ; как-никак в его лице сошел в могилу один из лучших портретистов не только России, но и Европы.

Вчера в 5 часов приехала из Цюриха Варя *, которая сейчас в моей комнате рассматривает книжки по искусству. Вчера я встретил ее на вокзале, подыскал комнату, а вечером были на лекции Meier-Graeffe [Мейер-Грефе], одного из лучших историков искусства в Германии [6] [...].

* *Варвара Александровна Шамшина.*

Недавно мне прислал письмо Киш — благодарит за присланные письма; письмо написал на ломаном немецком языке. В награду я послал ему иллюстрированный каталог одной здешней выставки старого искусства. Его отвезет ученица Киша, москвичка, эту зиму работающая у Холлоши. На рождество она уехала на месяц в Россию.

Недавно у нас появился еще один русский в школе — еврей, родом из Одессы и занимавшийся рисованием

6 *По поводу лекции Мейер-Грефе Терновец записывает в дневнике 14 декабря 1911 года:* «Говорил он довольно красиво и имел успех. Вид изящного денди. Но, увы не сообщил ничего нового и не дал существа художника Маре». *Забегая вперед, отметим, что в следующем году, читая работу Мейер-Грефе «Путешествие в Испанию» («Spanische Reise». Berlin, 1910), Тер-*

новец пишет: «Интересно, но меня сильно расстраивает его низвержение Веласкеса[...] Как будто реноме Греко не могло бы утвердиться без уничтожения славы Веласкеса» *(дневник, 3 октября 1912) и далее:* «Читаю по вечерам с болезненным интересом Meier-Graeffe «Путешествие по Испании». Ни в таланте, ни в тонкости понимания ему отказать нельзя, но как-то не хочется соглашаться с ним, когда он развенчивает Веласкеса. Эта операция прямо доставляет мне душевную боль, так я привык видеть в Веласкесе

в Петербурге; в нашу школу он приехал по совету Добужинского [7].[...]

совершенство, «мастерство», которое я так высоко ставлю» *(8 октября 1912 г.).*

7
Возможно, речь идет о Гроссере, после Холлоши он занимался в Париже у М. Дени; позднее Терновец говорит о нем как «об одаренном, но легкомысленном, как в жизни, так и в искусстве. Он пробыл у Холлоши недолго» *(из письма А. Н. Тихомирову от 5 марта 1922).*

О. И. Терновец
20 декабря
1911 года
Мюнхен

[...]Вечером[...]был концерт, который я не хотел пропускать. Играли 2-ую симфонию Рахманинова. Меня интересовало, как ее исполнят немцы и каков будет прием. Ведь в Москве я ее слушал под управлением самого Рахманинова! Оркестр был хороший, и дирижер Löwe [Лёве], из Вены, тоже очень хорош, однако со своей трудной задачей не справился; у него вышла хорошо приблизительно одна треть; остальные 2/3 — он скомкал и не понял. Так вся первая часть пропала. Скерцо и певучее adagio имели успех и проведены были лучше всего. Публика аплодировала — без воодушевления, однако. В газетах хвалебные, но с оговорками, отзывы.

[...]В субботу были в опере — шла первая часть тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунгов» — «Золото Рейна». На вагнеровские спектакли цены возвышенные и обставляются они лучшими здешними силами.
Опера показалась мне очень сложной, и я боюсь высказывать о ней решительное мнение. Во всяком случае в ней много надуманности и нет непосредственности и обаяния «Тангейзера», «Лоэнгрина» и других более ранних опер Вагнера.

В воскресенье мы с Варей были в National Museum'e, где один будущий архитектор показывал музей, стараясь проследить развитие стилей. Успели осмотреть лишь половину Музея. Здесь Варя видела еще несколько моих знакомых, слушавших «лекцию»[...]

Позавтракав, мы поспешили в Старую пинакотеку которая была главным attraction Вари в Мюнхене, и куда Варя не могла попасть раньше, так как всю неделю Пинакотека была закрыта: в ней происходила частичная перевеска картин. Здесь я мог послужить Варе в некотором роде «гидом» и показывал ей лучшие картины, а также те, по поводу которых приходилось что-либо читать или слышать от проф. Фолля[...].

Н. М. Терновцу
23 декабря
1911 года
Мюнхен

[...]В четыре часа трое учеников, в том числе и я, отправились на квартиру Холлоши, чтобы пригласить его с женой [на елку]. Жены дома не оказалось. Холлоши сидел в своем просторном ателье и играл на виолончели. В углу лежала громадная белая собака. В комнате висят несколько работ его кисти, в стороне — недоконченный автопортрет, который он поспешил перевернуть; по стенам предметы редкости и старины, в числе которых оказался медный русский самовар, играющий здесь не какую-либо утилитарную, а чисто декоративную роль.[...]

Н. М. Терновцу
4 января
1912 года
Мюнхен

[...]В школе у нас новость: с 1 января ряд лиц, в том числе и я, стали писать, по совету Холлоши, красками. Кроме того, снова поступило несколько новых учеников: один венгерец, оказавшийся бароном, и одна полька (рожденная в России), года два тому назад занимавшаяся у Холлоши и вернувшаяся после перерыва снова к нему.[...]

Н. М. Терновцу
Ок. 17 января
1912 года
Мюнхен

[...]Прошлое воскресенье я провел следующим образом. До обеда был в Старой пинакотеке (уже не знаю в который раз), но, смотря и изучая старых мастеров, видишь все новые и новые красоты[...].

Холлоши лишь постепенно привыкает к новым лицам: советы и указания он дает, конечно, с одинаковой полнотой как старому, так и новому ученику. Но в антрактах предпочитает беседовать со старыми учениками. Только недавно как-то он заговорил с нами, русскими. Спросил, как мы проводим время; мы рассказали, что в то время были два раза на социал-демократических собраниях. Холлоши стал ругать социалистов мошенниками, говорил, что он понимает анархистов и нигилистов, но не социалистов и т. д. «Вы должны принадлежать искусству, а не партии», — закончил он. Говорит он парадоксально, о многом судит неправильно, но и в заблуждениях своих интересен благодаря оригинальности и искренности мышления[...].

О. И. Терновец
20 января
1912 года
Мюнхен

[...]Не помню писал ли я вам о выставке конкурсных работ в здешней Академии художеств, которую я посетил в понедельник. Участвовали исключительно ученики Академии. Были даны две темы: «франко-прусская война» (1870 года) и «зима». Было представлено около 60 работ, довольно больших размеров; получилась маленькая выставка молодых художников, характерная для царящих в Мюнхене направлений. Все было отмечено трезвостью, усердием, отсутствием исканий, но зато и отсутствием позы и гениальничанья; в красках — царили коричневые или розовато-голубые гаммы; во всем благоразумие, отсутствие дерзновений и легкий налет дурного, не строгого вкуса. В комнате рядом была конкурсная выставка скульпторов, но мы ее прозевали.

Академия художеств, большое и просторное здание, расположенное к северу от университета. Входишь сперва в громадную переднюю, откуда направо и налево идут длинные, широкие и высокие коридоры, уставленные гипсовыми слепками с знаменитых скульптур. Передняя — Vorhalle — одно из наиболее интересных мест в Мюнхене. Это — «рынок моделей», куда приходят натурщики и натурщицы и где художники отыскивают нужное для себя. Каких только голов я не насмотрелся здесь: баварские крестьяне в национальных костюмах, молодые итальянки в ярких оранжевых или зеленых платках, отчего их черные волосы кажутся еще чернее, старые итальянки — коричневые и сухие, как ведьмы, красавцы мальчики, старики, у которых под кожей ясно видны все кости черепа и другие.

На следующий день, во вторник, был на открытии выставки французского художника Ренуара; это один из главных французских импрессионистов, выдвинувшийся в 70-х и 80-х годах. Теперь он совсем старик, но все еще

пишет. Собрано было до 40 его полотен. Конечно, лучшие вещи давно раскуплены, находятся в частном владении и на выставку не попали. Но и среди выставленных было несколько очень хороших, полных правды и красоты картин, перед которыми долго сидишь очарованный. Выставка была устроена в Moderne Galerie, которая ежемесячно устраивает новые выставки; у меня туда взят абонемент, так что я могу туда заходить в любое время[...].

[...]В четверг вечером был на концерте скрипача Крейслера (из Вены), который с огромным успехом играл перед этим в Петербурге и у нас в Москве. Программа была интересная, из музыки 18 столетия; сыграл он также сонату Баха для одной скрипки без рояля. Техника и изящество игры огромные; но сам звук, тембр тона не так красив и певуч, как у слышанных мною Изаи и Кубелика [...].

Е. Н. Терновец
23 января
1912 года
Мюнхен

[...]В воскресенье я ездил за город, верст за сорок от Мюнхена[...].

[...]Еще несколько усилий — и мы на другой стороне, поднимаясь на крутой холм, вершину которого занял монастырь. Вот побеленное здание церкви, ограда с башенками, напоминающими в миниатюре наши монастырские башни, здание школы, кельи и тут же пивной завод. Несколько ниже гостиница. Туда мы и направились.

В низкой комнате, с толстыми стенами и веселыми маленькими окнами было тепло и накурено. За простыми деревянными столами расположились группы пришедших сюда пешком мюнхенцев, а также здешних аборигенов — наиболее зажиточных из крестьян. Вкусный запах жареного, веселый говор, везде кружки пива; комната выкрашена в прелестный зеленовато-голубой малахитовый цвет, в теневых сторонах принимающий какой-то глубокий, бархатный оттенок. На следующий день, по памяти, я воспроизвел один из углов комнаты. Справа светится окошко, с отдернутой кремовой занавеской. На окне три горшка с цветами. Вдоль передней стены расположилась за столом компания молодежи. Кружки пива. Серая с красным узором скатерть. Выше на стене три круглых картины.

[...]Конечно, я передал лишь общее настроение, но Холлоши, увидев, похвалил[...].

Н. М. Терновцу
19 февраля
1912 года
Мюнхен

[...]В пятницу[...] я после школы был у знакомого медика; в четверг мне пришлось побывать в Симплициссимусе[8], мюнхенской достопримечальности, знаменитом кабачке художников. К одной из барышень приехали знакомые, тоже 2 барышни, которым она показывала город. Они попросили свести их в Simplicissimus, а так как туда без мужчин рискованно, то и обратились ко мне с просьбой их сопровождать.

Когда-то в Simplicissimus'е было действительно очень интересно. Собирались художники и литераторы. Болтали, шутили, кто был в ударе — импровизировал: пел, декламировал стихи. Постепенно, привлеченная рассказами о веселом времяпрепровождении художников, появилась и посторонняя публика. Теперь все изменилось. Simplicissimus — обыкновенный ресторан-шантан. Маленькая эстрада. На нее поднимаются уже платные артисты, чтобы пропеть

8
Под этим же названием издавался в Германии сатирический журнал.

балладу или шансонетку и продекламировать свое стихотворение. Отличие от обыкновенного варьете в том, что артисты до и после этого сидят за столиками, среди публики и одеты по-домашнему, в пиджачках и простых куртках. За вход плата не берется, но плата за гардероб довольно высокая и нужно пить вино[...].

Н. М. Терновцу
11 марта
1912 года
Мюнхен

[...] Вчерашний день — воскресенье — я провел следующим образом: утром был на двух выставках; помещаются они в картинной галерее, функционирующей подобно нашей галерее Лемерсье, то есть частное лицо имеет помещение, где устраивает в течение года ряд выставок; обыкновенно кроме периодически сменяющегося материала имеется и постоянный — это картины, приобретенные с целью перепродажи владельцем данной галереи-магазина. Такого типа картинные лавки очень распространены в Мюнхене (как и в Париже); в двух из них я взял абонемент и могу теперь ходить туда в любое время.

В одном магазине выставлено сейчас около 60 картин французов 18-го столетия. Конечно первоклассных экземпляров нет — они или в музеях или в дворцах родовитой знати; но и второстепенные вещи, хорошо подобранные, дают представление о стиле той эпохи. Большею частью — портреты или сцены из «пастушеской» жизни, конечно все маркизы, переодетые пастушками. Другая выставка — норвежца Мунка, пишущего громадные пейзажи, людей во весь рост или даже больше, утрированно широкой кистью и смелыми красками.[...]

Письма из Течё
Лето 1912

Н. М. Терновцу
25 июля
1912 года
Течё

[...] Встаю от 6 до 7 часов, до 12 часов занимаюсь в школе, затем снова занятия от 3 до 6. Рисуем стоя, что довольно утомительно, ужинаем в 7 часов (обед в 12 с половиной часов), по вечерам часто собираемся у Холлоши, где болтаем за чашкой чая[...].

Школа расположена в 15 минутах ходьбы от меня; надо перейти через реку Тиссу, широкую, быстро бегущую; питается она горными ручьями Карпат и потому вода часто мутная. По ней постоянно спускаются плоты. Школа расположена вблизи реки. Стоит большой навес, под которым мы работаем в дурную погоду, и рядом сарай, где мы складываем ящики, мольберты, этюды и т. д. Местность кругом живописная. Над городом возвышается гора Нересен, около 1000 метров высоты, вдали голубеет цепь гор — это отроги Карпат. Растительность интересная и разнообразная. Надеюсь вывезти отсюда несколько интересных пейзажей. К сожалению, пока стоит очень неровная погода; настоящие летние жары здесь еще не начинались.

Сам город Течё имеет 8 тысяч обитателей. В нем три церкви: венгерская католическая, венгерская протестантская и русинская униатская. Население смешанное: венгры, русины, евреи и цыгане. Городских костюмов меньшинство; на всем лежит отпечаток большой деревни. Посто-

янно видишь крестьян с косами и вилами, проходящие с полей стада; мужчины здесь ходят в черных жилетах и широчайших белых шароварах, издали получается полное впечатление юбки; одежда женщин слегка напоминает нашу малороссийскую. Интересны евреи в своих длинных черных сюртуках, в окаймленных мехом шапочках и с классическими пейсами.

Народу в школе меньше, чем зимою, всего 14 человек. Дам только трое и то одна скоро уезжает, остальные — все мужская молодежь. Русских, к сожалению, нет никого. Есть из России поляк и полька, но говорят они по-русски плохо и мы чаще изъясняемся по-немецки. Вообще немецкий язык в школе господствующий, плохо лишь, что все говорят на нем с акцентом и безбожно коверкают. Половину коллег я уже знал по Мюнхену, другие — новые для меня [...]

Н. М. Терновцу
6 сентября
1912 года
Течё

[...] Вчера и третьего дня вечером был у Холлоши. Третьего дня разговор вели более или менее серьезный, говорили о России, ее политическом положении и культуре. Все пессимистического мнения о будущем России и находят, что если она не сбросит в течение ближайшего времени царский режим, то подвергнется разделу со стороны Европы. Спорили о русском театре, балете и т. д. [...]

Вспоминали войну 1848 года, когда царь Николай I послал на помощь австрийцам войска для подавления венгерского восстания. Хотя благодаря этому чужеземному нашествию австрийцы снова очутились господами в Венгрии и дело венгерской самостоятельности было отсрочено на несколько лет, у венгров особенно неприязненного чувства к русским не сохранилось и они с некоторым добродушием вспоминают различные эпизоды этой войны. [...]

Письма из Мюнхена
Октябрь 1912

Н. М. Терновцу
23 октября
1912 года
Мюнхен

[...] Наконец вчера после долгих ожиданий все фотографии были готовы. [...] Сперва идут фотографии, касающиеся Течё [...].

Обед у Холлоши. Очевидно, под навесом балкона было мало света и все фигуры получились затуманенные; налево первый — Холлоши; в самом конце стола полная дама — его жена; я — второй направо. [...]

[...] **Группа учеников** около школы. Первый налево — Тороцкаи, венгр, «профессор» рисования одной из венгерских гимназий, снова поступивший к Холлоши для дальнейшего усовершенствования. Второй — швейцарец Бангертер; крайний направо — немец (единственный) — Беккер, живописец летом и скульптор зимой. Кроме того превосходный гимнаст. Мы все поражались его «трюкам» при купанье. Из трех дам — левая венгерка, остальные две — польки. [...][9].

9
В письме к А. Н. Тихомирову 5 марта 1922 года, перечисляя учеников Холлоши: Бангертера, Бактая, Немеша, Блаттнера, Тороцкаи и Рихтарского, Терновец пишет: «На много выше других по таланту мне казался Бангер-

[...] Теперь вкратце о моей жизни за эту неделю. Школу посещал усердно; народу уже свыше 15 человек, так что скоро будет уже тесно. По понедельникам, когда ставят натуру и распределяют места на неделю, все стремятся прийти пораньше, чтобы занять лучшее место. [...]

тер, у которого уже в мое время слагалась яркая художественная индивидуальность; Тороцкаи, Бактай казались мне усердными работниками, но без больших возможностей».
Из перечисленных венгров (Бактай, Немеш, Тороцкаи) наиболее известен Освальд Тороцкаи (1844—1951), учившийся у Холлоши с 1908 года. Вплоть до 1918 года он каждое лето проводил вместе с мастером, работая под его наблюдением. Долгие годы он преподавал в художественной школе Дебрецена.

Из дневника. Мюнхен
Ноябрь 1912

1 ноября
1912 года
Мюнхен

[...] Отправился на выставку Футуристов [10]. Входная плата кусается — 1 марка, и еще 60 пфеннигов за каталог. Всего 24 картины, гораздо менее, чем было выставлено в Париже. Понемногу набралась публика, но большой тесноты не было. [...] Я смотрел внимательно. Мне не хотелось отнестись к футуризму как к шарлатанству и балагану. В их стремлении — зерно какой-то истины, что-то характерное для нашего века, свойственное нашей душе. Косвенное доказательство: когда я поднялся на верхний этаж Moderne Galerie, где висят очень неплохие вещи (Ходлер, Мане, Ренуар, Либерман и т. д.), то они показались мне какими-то мертвыми, после искренности футуристических картин. Из двух дюжин полотен выдаются три: Severini «Der Pan-Pan Tanz in Monaco» * — самое большое полотно выставки; написано в светлых и привлекательных красках, в немного декоративной манере. Везде — остатки и клочки ног, голов, лучей света, столов, рук. Непонятное и необоснованное, при долгом и усердном рассматривании, исчезает, вы действительно как бы переживаете весь вечер. Вот сперва этот господин сидел так, а потом передвинулся сюда. Вот ряд пар танцовщиков. Там румын из цыганского оркестра вдруг запел. Благодаря футуристическим принципам полотно становится содержательнее (в смысле анекдота) раз в 10, двадцать... Совсем большой талант — Carra [Карра]; «Похороны анархиста» * — самая большая его вещь и лучшая вещь на выставке по напряженности содержания и выражения, декоративной красоте и могучему драматизму. Это вообще одна из лучших картин современности. В ней какой-то стихийный порыв. И краски у Carra интересные; совсем красивые в другой его картине «Das Bad» * — оранжево-красные на зеленом. Остальные картины менее интересны, а в некоторых ничего вообще разобрать нельзя. Boccioni [Боччони] иногда остроумен, но пошл в красках.

В общем провел часа полтора с большим удовольствием и в приятном возбуждении. Такое же чувство, как будто вы говорите с остроумным собеседником, сыплющим невероятные, но блестящие парадоксы. Не было и намека на то чувство удрученности и усталости, какое вызвала после себя выставка в Glas Palast'e [...] Среди публики иногда смех и восклицания, но в общем все солидно.

* *Северини «Пан-Пан в Монако» (нем.)*

* *Точнее — «Похороны анархиста Галли».*

* *«Купанье» (нем.)*

10 *Выставка, которую посетил Б. Н. Терновец, была экспозицией «Первой серии картин четырех футуристов» (Северини, Карра, Боччони, Руссоло), как ее назвал Боччони в книге «Pittura, Scultura Futuriste» (Milano, 1914). Выставка объездила многие города Европы.*

5 ноября 1912 года Мюнхен

Впервые был на лекции Вельфлина; говорил весьма содержательно, но дикция плохая, так что я разобрал лишь половину. Тема курса очень интересная. Барокко, моя любимая эпоха. Очевидно, повсеместно пробуждается к ней интерес. И действительно, здесь бесконечное поле для изучения и переоценок. [...]

6 ноября 1912 года Мюнхен

В университете был на семинаре Вельфлина. Поразительно красива фигура Магдалины в картине Correggio [Корреджо] (Мадонна со Спасителем на коленях, ангел с книгой, ласкающая, прильнувшая щекой к руке Христа Магдалина). Вельфлин говорил об источниках и потом разбирал одну из картин Людовико Carracci [Лодовико Карраччи] и сравнивал ее с подобными же композициями предшественников. [...]

7 ноября 1912 года Мюнхен

На лекцию Вельфлина опоздал, потому стоял [...] внизу справа, репродукции на экране видел в неприятном ракурсе, но зато слышал все отлично и содержание лекции великолепно усвоил. Рельефность композиции Hoch Rennaissance *, «Венера» и «Даная» Тициана противополагаются

** Высокое Возрождение (нем.)*

«Данае» Correggio. Вообще выходит, что Correggio сыграл выдающуюся роль в развитии Барокко. [...]

9 ноября 1912 года Мюнхен

[...] Вечером — 1-ая гастроль русского балета [11]: «Клеопатра», «Сильфиды», «Geist der Rose» *, «Половецкие

** «Видение Розы» (нем.)*

танцы». Я пришел в 7 часов 10 минут, но нашел еще место в 3 ряду Stehparterre * и все видел сносно, кроме «Сильфид».

** стоячие места за креслами партера (нем.)*

11 *Имеются в виду гастроли труппы Дягилева.*

Начало спектакля запоздало на четверть часа. Я сильно волновался, сердце билось, когда раздвинулся занавес, мне казалось, со мной будет легкое головокружение. Потом успокоился и выстоял длинную программу без особой усталости. [...] Успех балета у публики средний, у многих заметное разочарование. Признаюсь, и я ожидал большего, в особенности от «Клеопатры» и «Половецких танцев». Стихийного подъема и захвата не было ни там, ни здесь. Напротив, «Geist der Rose» и «Сильфиды» явились неожиданным праздничным сюрпризом — все в них было полно сладкой и томной красоты. Как чарующа Карсавина в «Сильфидах» [...] Вообще весь балет — благородная декорация Бенуа: развалины готической стены в сумерках ночи, необычайно красиво найденная пропорция юбочек; прекрасно звучащая музыка Шопена и классически ясные, без кривляний и модернизации танцы — все складывалось в превосходную картину.

Еще прелестнее «Geist der Rose» — самое поэтичное, сказочное из всего, что видел я на сценах [...].

Бесподобен Нижинский: и в «Сильфидах» его движения полны неги и истомы, меланхоличности, сладкой грусти. И фантастические прыжки — первый и последний, когда он улетает, «дух розы».

Утонченная (немного мюнхенская!) декорация и костюмы Бакста. Произвели большое впечатление декорации Рериха к «Половецким танцам». Сами танцы не увлекли.

Некоторые моменты, например, женщины, бегущие вперед с протянутыми руками и кукольно-трясущимися головками, — были даже неприятны. Но в целом много интересного. Карсавина после «Geist der Rose» получила цветы.[...]

При выходе: автомобили, разъезды шикарной публики[...] Группа русских: Бехтеев, Веревкина, Сахаров[12], [его] жена, Явленский. Веревкина отказывается идти по мокрым улицам, Сахаров бегает за автомобилем.[...]

12 *Терновец впервые видел танцы Сахарова 25 октября 1912 года, от этого числа в дневнике он делает следующую запись:* «[...]Сахарова я видел впервые; он безусловно одарен к танцам; но талант его пессимистичен, какой-то ядовито-болезненный, испорченно-извращенный, женственный. Нигде нет чувства полной, ликующей красоты. Нигде не дышится свободно и светло, как на высотах. Но весьма многое интересно, оригинально; [...]интересные костюмы; движения имеют остроту арабеска; наилучший, пожалуй, танец — последний — Kriegsstudien (не без влияния Дункан)». *Жена Сахарова — Клотильда, тоже танцовщица.*

11 ноября
1912 года
Мюнхен

[...] Идут «Клеопатра», «Карнавал», «Шехеразада». Музыка, хотя и подвирает, не производит уже таких адских звуков, как в прошлый спектакль в увертюре к «Половецким танцам» (дикий вой и вопль труб), зато в «Шехеразаде» было много ошибок, режущих ухо.

«Клеопатра» смотрится второй раз легче. Правда, Астафьева — не Клеопатра, а пустое место. Больше нравятся Больм и в особенности Карсавина. Да, у нее большое понимание жеста, сильный пластический талант и большой драматизм. К этому прелестная внешность и блестящая техника. В массовых сценах глаз видит уже больше порядка. Нравятся многие частности. Красиво появление греков и гречанок, бросающих цветы, и вообще музыка и танцы вакханалии ярки и красивы. Красиво задуман также первый танец Карсавиной и Больма, а также танец-мольба Карсавиной. Успех — лучше сказать пьеса вовсе не имела успеха[...]

«Карнавал» имел успех у публики. Действительно, он интересно задуман и прелестно выполнен. Блестящая техника Нижинского. Его интересный костюм. Масса занятных эпизодов; немного злит, что нет декораций (сцена обтянута темно-оливковой занавесью), что сцена иногда остается пуста. Но происходящее очень удачно согласовано с музыкой Шумана.[...] После «Карнавала» у публики довольные лица и большее оживление. Карсавиной подносят цветы (довольно жалкие).

Далее «Шехеразада»: долго томит увертюра. Я начинаю соглашаться в душе, что мелодия «Шехеразады» довольно монотонна. Наконец раскрывается занавес. Чудная декорация Бакста. Какое пение красок[...] Какие чудные костюмы. Но начинаешь следить за действием. [...]Среди танцев, как среди бури зигзаги молнии — огромные, страстные прыжки Нижинского, внезапно прорезающие груду тел. Волнистые переливы оранжевой материи.[...]

Опять успех у публики средний. Я ухожу очарованный красочным блеском. Гроссер тоже вполне доволен. Я жалею, что ни «Сильфид», ни «Шехеразады» не увижу вторично.[...]

Читаю отзывы о русском балете: везде непонимание, глупости и грубости; на одну похвалу десять высокомерных замечаний и поучений.[...]

12 ноября 1912 года Мюнхен

[...]«Павильон Армиды» — очень красивая декорация, сносная музыка и балет довольно скучноватый.[...] Публика уже научилась аплодировать сольным номерам балета. В общем восторгов не вызвал никаких.[...] Все зрелище в целом было великолепно, но досадным образом дисгармонировали некоторые цвета костюмов. Вообще много костюмов малоинтересных, напоминающих трафареты старого балета. «Карнавал», «Geist der Rose» вызвали уже громкие аплодисменты публики; здесь был уже настоящий успех. Потом, в заключение, «Половецкие танцы» и блестящие гастроли окончились.[...]

Письма из Мюнхена
Ноябрь 1912

Н. М. Терновцу
8 ноября 1912 года Мюнхен

[...]О моей жизни за прошлую неделю сообщу следующее: в субботу, 2-го ноября, вечером впервые был у Холлоши. По субботам у него собираются «на чай» венгерцы. До сих пор мне не удавалось к нему попасть (в последнюю субботу был на Сахарове, еще раньше они куда-то ходили на концерт и т. п.). В прошлом году собрания эти были гораздо оживленнее и многолюднее. Была музыка (сам Холлоши играет недурно на виолончели), теперь же концерты расстроились. Пили чай, шутили; опять разговоры про политику, войну и т. п.[...]

[...]Вечер провел дома и читал:[...] «Kandinsky. О духовной стороне искусства»; это представитель крайнего течения, «экспрессионизма», принципиально уничтожающего все объективное в живописи и стремящегося ее превратить в нечто отвлеченное (наподобие музыки). Кандинский русский (поляк?), живущий уже 10 лет в Мюнхене и акклиматизировавшийся здесь. Книга интересна, но живописные его попытки в высшей степени неубедительны, напоминая какие-то кляксы и штрихи [13].

13 *С искусством Кандинского Терновец познакомился уже ранее. 1 января 1912 года он записывает в дневнике:* «[...]оттуда в Moderne Galerie — где между прочим видел выставку Der Blau Reiter (Кандинского, Delonay [Делоне], Бурлюка)». *В записи от 8 ноября читаем:* «[...]решил зайти к Тороцкан. Смотрели Der Blau Reiter[...]». *По-видимому, и во втором случае речь идет о выставке, а не об альманахе общества, выходившем под тем же названием.*

О. И. Терновец
17 ноября 1912 года Мюнхен

[...]9 ноября была первая гастроль русского балета. Цены были очень повышены (первые ряды партера и бельэтажа стоили по 25 марок, галерка 2 и 3 марки, стоячие места внизу — 3 и 6 марок!), но мы немного мошенническим образом раздобыли «студенческие» места (тоже стоячие внизу) всего по 80 пфеннигов; благодаря такой дешевке я посетил все три спектакля. Во всех немецких театрах сзади партера отведено значительное пространство для этих «Parterre-Stehe-Plätze», чтобы что-нибудь увидеть, надо приходить заранее, часа за полтора или за час до спектакля; это стояние и до и во время спектакля, конечно, утомительно, но вознаграждаешь себя тем, что получаешь прекрасное место, прямо против сцены и прекрасно все видно, во всяком случае лучше, чем в последних рядах партера, стоивших по 10 марок.[...]

[...]Все поставленные балеты я видел впервые; более других мне понравился очаровательный балет «Geist der Rose»; тема такова: с танца возвращается молодая девушка (костюм и декорации эпохи 30-ых годов), она устала, садится в кресло и засыпает, на груди у нее роза, принесенная с бала. И вот во сне ей является «дух розы». В фантастическом розово-фиолетовом костюме громадными прыжками влетает на сцену Нижинский; он кружится по комнате, склоняется наконец над девушкой и она поднимается и как бы загипнотизированная танцует с ним; потом она снова опускается в кресло, снова как птица порхает по сцене Нижинский и громадным прыжком улетает через открытую дверь в ночную темноту сада. Девушка просыпается, ищет исчезнувшее видение, наконец понимает, что это был сон, навеянный розою, и прижимает ее к губам. Этот короткий (10—15 минут) балет проходит под очаровательную музыку Вебера — «Aufforderung zum Tanz» *

** «Приглашение к танцу» (нем.)*

(в оркестровке Берлиоза). Это было самое воздушное и поэтичное, что я когда-либо видел в театре.

Очень хороша была «Шехеразада» под музыку Римского-Корсакова (кажется 1-я часть «Шехеразады»). Необычайно роскошные декорации и костюмы в персидском стиле; они имели в Париже колоссальный успех; мода на восточные материи, пронесшаяся 2—3 года тому назад по всей Европе, была отзвуком «Шехеразады». От нее же пошло и знаменитое движение в пользу «jupes-culottes» *.

** юбка-шаровары (франц.)*

Очаровательно прошел также «Карнавал» (под шумановскую музыку), где на сцене легко кружились и плели забавную интригу маски ожившей Вены эпохи 40-х годов.[...]

[...]Немецкая публика 3 вечера наполняла театр: но успех был только матерьяльный. В воздухе носилось какое-то разочарование. Аплодисменты были, но, во-первых, усердно аплодировали, присутствовавшие в значительном количестве, русские, а, во-вторых, ни разу аплодисменты не перешли в овацию. Оценка русского балета в разговорах публики и в газетах — курьезна и нелепа. Лишенные всяких балетных традиций мюнхенцы не чувствуют то новое, что властно пробилось в Дягилевском балете. Прекрасные декорации, которые — это можно смело сказать, произвели целую эпоху в декорационном европейском искусстве, показались здесь «азиатски пестрыми». Танцы Нижинского рецензенты признали граничащими с акробатством, а многие номера массовых танцев «более подходящими к кафешантану, чем серьезному балету». Мюнхен — провинция в художественной жизни — мнит себя центром и не может перенести мысли, чтобы из «варварской» России пришло что-нибудь хорошее. В действительности не Мюнхен судил русский балет (разве может человек, впервые попавший в оперу, правильно оценивать? — так и немцы в балете), а пришлось ему держать экзамен на развитие своего художественного вкуса, и непонимание красот русского балета показывает, что экзамен этот прошел для него неблагополучно.[...]

Н. М. Терновцу
23 ноября
1912 года
Мюнхен

[...]Скоро откроется выставочный сезон; я бы попросил сохранить каталоги (в особенности выставки «Союза» *, «Мира искусства», «Московского Товарищества», «Бубнового Валета»).

* *Имеется в виду «Союз русских художников».*

Теперь по поводу некоторых вопросов, затронутых тобой в прошлом письме.[...]

Ты удивляешься, что в нашу школу поступили два художника, уже окончивших академию. Но что же тут удивительного? Ведь тот факт, что ты окончил академию и имеешь диплом, вовсе еще не означает, что ты безупречный художник; дальнейшее усовершенствование всегда возможно, в особенности если вспомнить, как низко стоит (по сравнению с прошлыми веками) и сама живопись и в особенности ее преподавание в академии. Прибегну, наконец, опять к сравнению с музыкой: разве все профессора в любой консерватории стоят на должной высоте, и разве не продолжают заниматься далее (самостоятельно или у других лучших преподавателей) окончившие курс в консерватории.

Ты советуешь мне воспользоваться присутствием товарища «живописца летом» и «скульптора зимой», чтобы заняться еще лепкой. Товарищ сей на зиму уезжает к себе на родину в Лейпциг и только летом в школе Холлоши. Засим могу сообщить по этому поводу следующее: приблизительно 1 февраля нового стиля я собираюсь в Париж. Очень возможно, что я там займусь лепкой в течение 2—3 месяцев, а рисовать буду только по вечерам. Напомню, что многие художники и лепят и рисуют (например, Кустодиев, Стеллецкий, Сомов и другие), и что я всегда считал оба эти искусства так тесно связанными, что взаимное их изучение является прямо необходимостью. Холлоши, Киш и другие советовали своим ученикам хоть немного лепить. Когда лепишь, продумываешь все формы гораздо полнее и тщательнее; ведь ты должен ознакомиться тогда с натурщиком со всех сторон, полностью; в живописи же ты смотришь с одной точки зрения, случайной, а иногда вовсе не характерной. И если существует ряд проблем, для каждой области особых (например, перспектива, краски в живописи и т. п.), то не надо забывать, что основной матерьял, над которым ты работаешь, остается тот же самый — это человеческое тело; понять, изучить, ясно представить себе конструкцию головы и фигуры человека, это основная задача как для живописца, так и для скульптора, без разрешения которой невозможно искусство.[...]

[...]В школе начались Abendakt'ы *, при вечернем освещении. Капризная большая лампа в нашей мастерской снова не горит и мы работаем при керосиновом освещении. Это немного утомительно для глаз. Как всегда я посещаю школу усердно. На пейзаж, с тех пор, как установилась холодная погода, конечно, ездить перестал и по воскресеньям теперь посещаю музеи и выставки или просто провожу время за чтением.[...]

* *Abendakt — от слов: Abend — вечер и Akt — рисование обнаженной натуры; то есть — рисование обнаженной натуры в вечерние часы (нем.)*

Н. М. Терновцу
28 ноября
1912 года
Мюнхен

[...]Эти дни в школе царило нервное возбуждение по поводу непрекращающихся слухов о войне между Австро-Венгрией и Россией. Так как почти все ученики из этих двух стран, то понятно волнение. Особенно волновались поляки: им, с одной стороны, мысль о войне рисует перспективы возможности восстания в русской Польше, при вступлении туда австрийской армии, и дальнейшего отделения Польши от России. С другой стороны, все ужасы войны всей своей тяжестью обрушатся на польское население, имеющее несчастье жить на будущем театре военных действий.

Австрия официально мобилизовала пограничных запасных. Германия делает втайне мобилизационные приготовления. Газеты Австрии говорят в удивительно повышенном, шовинистическом тоне. Россию здесь считают к войне не готовой и полагают, что в конечном итоге она снова уступит Австрии, как это было 3 года тому назад.[...]

Из дневника. Мюнхен
Декабрь 1912

2 декабря
1912 года
Мюнхен

[...]В школе теперь повальное увлечение конструктивной анатомией, что конечно может дать хорошие результаты. Следует понять анатомию человека и купить анатомический атлас.

За Abendakt'ом сегодня молчали, а на прошлой неделе здорово галдели, рассматривали натурщицу и т. д., так что Рихтарский рассердился и обещал донести Холлоши. В результате Холлоши вывесил записку: во время работы просят соблюдать тишину. Акт и вечером — [рисовали] двух мужчин. Мужчины более благодарный материал для изучения анатомии, а также и стоят лучше.[...]

3 декабря
1912 года
Мюнхен

В школе корректура; мужской акт (Nachmittag * — спина). Холлоши в общем похвалил. От 4 до 5 ездил я на Вельфлина; случайно мы встретились с Холлоши и он заплатил за меня в трамвае. На Abendakt'е поспорили из-за красоты поляков и полек. Утром совсем расстроил меня Скоротин своей проповедью завоевания всей Южной России Австрией.[...]

* *после обеда (нем.)*

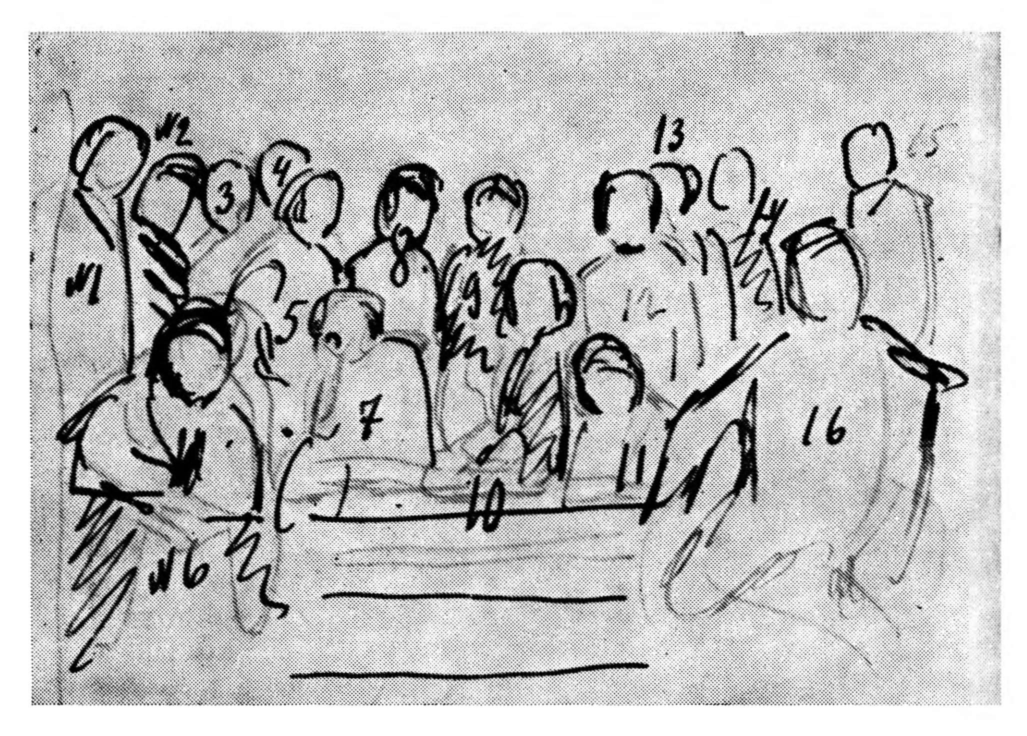
Письма из Мюнхена
Декабрь 1912 — январь 1913

Н. М. Терновцу
11 декабря
1912 года
Мюнхен

[...]В субботу вечером по обыкновению был у Холлоши, где опять засиделся до часу[...]

В воскресенье утром был в Пинакотеке, а после обеда отправился за город на новое кладбище: Waldfriedhof. Было там очень живописно, так как иней разукрасил все деревья и они стояли феерически убранные. Кладбище новое, просторное и рационально устроенное. Разнообразные памятники, модернистического направления *. Самые ранние вос-

* *Подразумевается стиль «модерн».*



3. Рисунок Б. Н. Терновца из письма Н. М. Терновцу от 11 декабря 1912 г.

ходят к 1897 году, очевидно, году учреждения кладбища. Среди памятников много красивых и изящных, но чего-либо особенно замечательного нет. Много барельефов (любимая тема их — «pieta», то есть скорбь богоматери над телом Христа, но есть и античные сюжеты) или просто фигуры полуобнаженных девушек, исключительно декоративного характера. Довольно часты также вставки мозаикой копий с известных картин, а также бесчисленны распятые бронзовые Христы.[...]

Недели две тому назад мы снимались в мастерской; снимал аппаратом Михайловой поляк Рихтарский; посылаю одну из карточек; они вышли менее удачными, чем прошлогодние (а может быть их перепечатали).

Снято 16 человек, присутствовавших в этот день, (всего в школе 21 человек).

№ 1 — Готтесманн (молодой венгерец, выучившийся по-русски), № 2 — Бангертер, швейцарец, № 3 — Учаев (занимавшийся у Холлоши третьего года, а в прошлом году после аппендицита живший в Италии), русский, саратовец, № 4 Дитманн, молодой венгр, был летом в Течё, № 5 Frau Benz [Бенц], венгерка, № 6 — Гроссер, № 7 Бржоско (полька), № 8 — Михайлова, едущая теперь на рождество в Москву, № 9 — Высоцка (полька), № 10 — Гольдфарб, еврейка из Киева, новенькая, № 11 — Тороцкаи, у которого я был в гостях, № 12 — Frau Murany [Мурани] (венгерка), № 13 — Frau März [Мерц], полька, № 14 — сам Холлоши, № 15 — Скоротин (украинец), № 16 — я своей персоной,



4. Ш. Холлоши с группой учеников.
Мюнхен. 1912
Второй справа стоит — Ш. Холлоши;
крайний справа — Б. Терновец.

причем вид у меня довольно кислый, что является отчасти результатом освещения: [...] Всех лучше удалась дамская группа в центре, а также Тороцкаи. [...]

Н. М. Терновцу
24 января
1913 года
Мюнхен

[...] Вчера, в четверг вечером (к 6 часам) был приглашен ряд лиц из нашей школы на «семейное» торжество. У нас в школе учится венгерская дама, почтенного возраста; ее дочери исполнилось 17 лет и она пригласила в пансион, где она живет, всех коллег венгров, и кроме того швейцарца, поляка и меня. Приглашая меня, она говорила, что я непременно должен явиться, так как дочь ее «никогда не видала живого русского». Забавная точка зрения, я и в роли «редкого животного». [...] За чаем я сидел с одной из румынок и мы горячо дебатировали отношения России и Румынии, тема весьма обостренная. Довольно часто приходится говорить с иностранцами о России; Россию, как таковую, мало любят, высмеивают или втайне опасаются. Зато русскую литературу все знают и любят; причем над всеми писателями царит Достоевский.

[...] Сегодня я проснулся рано; поглядел в окно — светло, и хотя есть облака, но чувствуется, что день выстоит

ясный. Я решил пожертвовать школьным днем и проехаться в Аугсбург. Это старинный город, лежащий в 62 километрах от Мюнхена; скорый поезд донес меня туда в час, так что в начале десятого я был там. У одного из моих товарищей я уже раньше взял путеводитель и весьма легко орьентировался по городу, даже с наступлением сумерок. Когда-то игравший видную роль в немецкой истории, Аугсбург сильно запустел во время тридцатилетних войн (с 40.000 до 20.000 населения), теперь же снова возрождается (до 100.000 жителей), но уже как центр промышленности (мануфактуры и машиностроения). Но конечно не для изучения этого нового цветущего Аугсбурга стремился я туда — здесь художнику делать почти нечего (или лучше сказать, все фабричные города и поселки на одно лицо); меня тянуло посмотреть памятники старины, сохранившиеся здесь в изобилии, и то, что я видел, превзошло мои ожидания; если прибавить к этому, что погода все время мне благоприятствовала и я крайне удачно распределил время, то станет ясным, что день этот я должен считать одним из самых интереснейших за мое германское пребывание.

Приехав, я с вокзала отправился в Картинную галерею, устроенную в стенах бывшей готической церкви; света и простора достаточно, картины развешаны логично, так что все было хорошо, кроме холода; помещение это никогда не знало, что такое печка, благодаря чему здесь холод более пронизывающий, чем снаружи; за те два часа, которые я провел в галерее, у меня совсем отмерзли руки и ноги. Тем не менее храбро изучал картины и леденеющей рукой записывал замечания в купленный каталог (к сожалению, прекрасные иллюстрации воспроизвели далеко не лучшее, что здесь имеется). Аугсбургская галерея принадлежит государству; года три тому назад она была «очищена» от лучших картин, поступивших в Старую пинакотеку в Мюнхене. Все же и теперь многое было интересно, в особенности изображения голландцами своей и итальянской жизни (17-го века главным образом). Немецкие же примитивы, имеющиеся здесь в изобилии, меня мало тронули.

В 12 часов я вышел; по дороге осмотрел церковь и отыскал указанный в путеводителе ресторан, где пообедал и отогрелся у печки за чтением газеты. Оттуда пошел осматривать город: ратушу снаружи и внутри, церковь св. Морица и св. Урсулы и старый романско-готический приземистый собор. Отыскал «Függerhaus», дом одного знатного здесь рода, сохранивший прекрасную роспись стен. По дороге накупил открыток (суррогат, за неимением собственного фотоаппарата). Наконец дошел до границы старого города — до канала, текущего на месте старого крепостного рва; стены крепости давно снесены, но остались кое-где живописные башни и ворота (впрочем, далеко им до нашего Кремля!) [...]

Письма из Марамарош-Сигета
Лето 1913

О. И. Терновец
11 июня
1913 года
Марамарош-Сигет

[...] Опишу вкратце мой путь из Парижа в Сигет*.

* *Зиму 1913 года Терновец проводит в Париже. А на лето едет работать с Холлоши в Сигет (Венгрия).*

Что я делал в Мюнхене, вы уже знаете из письма к папочке. На другой день, перед отъездом, я успел на час зайти на Интернациональную выставку в «Glaspalast». Картин тысячи. Расположены они интересно, по странам: каждой стране отведено по две-три залы; можно было бы провести ряд интересных параллелей, если бы только состав участников не был бы таким случайным. Так, например, 3 наших русских залы совершенно не отвечали тому представлению об уровне русского искусства, которое выносишь из посещения наших лучших выставок: «Мира Искусства» и «Союза». Известные наши художники отсутствовали; пестрели незнакомые имена, по-видимому, в большинстве петербуржцы-академики. Пожалуй, наибольший интерес вызвали французские залы.

Немцы отвели себе половину здания, повесили своих художников прекрасно, везде масса простора и уюта; превосходное помещение немцев лишь подчеркивает отсутствие у них такта и деликатности: иностранцам отведены залы похуже, они теснятся там, картины развешаны в 2—3 ряда. Негостеприимно, но сметливо: в этой обстановке немецкие картины намного выигрывают, что только и требуется ввиду большого наплыва летом в Мюнхен богатой американской и английской публики — покупателей. [...]

Н. М. Терновцу
15 июня
1913 года
Марамарош-Сигет

[...] Теперь расскажу, как я устроился в Сигете. Первые впечатления были малоблагоприятны. Жить приходится в самом Сигете — грязном и пыльном, подобно большинству захолустных городов (здесь 25.000 населения). До школы минут 20 ходьбы. [...]

Так как Холлоши в Сигете первый год, то и он мало знает город, и к нам не привыкли, почему комнаты подыскать гораздо трудней, чем в маленьком Течё, где из года в год определенные комнаты сдавали на лето ученикам Холлоши. [...]

Школа наша за городом в городском саду. Хотя здесь и красиво, но опять свои неудобства: много публики, глазеющей на наши работы. Публика так надоела своей назойливостью и расспросами, что под конец небольшую площадку, где мы работаем, огородили низкой проволокой. До меня на этой почве разыгрался ряд скандальчиков: например атлет из гостившего здесь цирка, явившись среди учащихся, упорно не желал удалиться, так что пришлось звать полицию и удалять его насильно.

Распределение времени школьных занятий довольно нелепо: от 7 до 11 часов, затем от 3 до 6 часов. И вот после 11 часов в ожидании обеда, который всегда около половины первого, мы слоняемся в бесцельном ничегонеделании. К 7 часам все равно почти никто не приходит, а перенести время на часы с 8 до 12 Холлоши почему-то не соглашается.

Окрестности здесь живописны, на горизонте голубая цепь Карпат, но опять-таки в Течё было красивее, а главное вольнее. Там идешь 2—3 минуты и уже среди полей, на просторе. Перед тобой широкая Тисса и уходящая вправо и влево гладь полей. Прямо [гора] Нересен, с такими благородными очертаниями.[...]

О. И. Терновец
1 августа
1913 года
Мармарош-
Сигет

[...]Мое недельное опоздание * — на которое я решился после долгих колебаний — вызвано ненормальными условиями этого лета. Постоянные дожди мешали работе, и чем хуже была погода, настойчивей хмурилось и моросило небо, тем желание наше работать становилось сильнее и страстнее. Настроение наше менялось вместе с солнцем.[...] Когда же дождь портит нам день за днем, мы нервничаем, становимся придирчивыми и атмосфера сгущается.

* *Борис Николаевич запаздывал с отъездом в Москву.*

Вид моих начатых и неоконченных полотен прямо меня расстраивал, так что я наконец почувствовал необходимость «выжидать» хорошую погоду во что бы то ни стало. Каждый раз как мелькнет солнышко или увидишь клочок голубого неба, просыпаются надежды и думаешь — вот с завтрашнего дня установится наконец ясная погода — и каждый раз солнце прячется за тучи и начинает идти отвратительный дождик. Не художникам трудно и представить себе всю эту страшную зависимость от капризов природы, которая может разбить все планы[...]

Н. М. Терновцу
6 августа
1913 года
Мармарош-
Сигет

[...]Погода стала жаркой, настоящей июльской. Атмосфера однако насыщена влагой. Несколько часов палящего солнца и отовсюду уже поднимаются облака и вдалеке гремит гром. Сегодня утром, около 11 часов, снова пронеслась сильнейшая гроза, с такими сильными ударами, каких я давно не слыхивал. Я удачно бежал от грозы. Я писал пейзаж, мимо проходил Холлоши: «Упаковывайтесь скорей и убегайте, будет сильный дождь», — сказал он мне. Действительно, сзади поднималась грозовая туча. Первые крупные капли застали меня, когда я входил в город; я прибавил шагу и спрятался в ближайшей квартире — Туси Соловьевой [14]. После обеда снова сияло солнце, мы опять работали и лужи снова наполнялись водой до краев.[...]

14
Некоторые данные о Тусе Соловьевой Терновец сообщает А. Н. Тихомирову 5 марта 1922 года на его вопрос об учениках Холлоши: «Ваше письмо, Александр Нилович, получил я дня три тому назад, а сегодня утром, почти случайно, познакомился с мужем теперь покойной уже Соловьевой. Она жила, начиная с 1914 года на Кавказе, стремилась в Москву, но так ей и не удалось выбраться. Она выставлялась в Тифлисе в 1917 и 1918 гг., причем первый раз под именем Сергея Мара. Со своим будущим мужем — А. С. Балагиным она познакомилась в Баку весной 1918 года; осенью 1919 года была их свадьба (в Тифлисе); через месяц Туся заболела ревматизмом и ангиной, имевшей осложнения; одним из тягчайших — был частичный паралич ног и правой руки; работать маслом она уже почти не могла и перешла на акварель и графику. У нее был сын, умерший 5-ти месяцев.
Жизнь тяготила ее и неоднократно она покушалась на самоубийство; она скончалась 17 марта прошлого года в Тифлисе; конец был преднамеренный — она положила на себя собственноручно сделанную маску с хлороформом. В Тифлисе ее знали многие как художницу «левого направления»; в Париже она познакомилась с Пикассо, была у него в ателье и работы ее являются как бы отражением ранней, докубистической манеры Пикассо. Люди, знавшие ее ближе, привязывались к ней и чувствовали в ней

глубокого и замечательного человека. С. Городецкий, Евреинов и другие ценили ее. Соловьева конечно была богато одаренной натурой, с умом не женским, скептическим, едким и правдивым, соединенным с живой искренностью и добротой. Холлоши видел ее талант; но она рано покинула ряды его учеников, подпав под влияние группы художников, работавших в Мюнхене: Явленского, Веревкиной и других. Известно ли Вам было, что она кончила Мюнхенскую консерваторию по пению, что у нее был удивительно чистый голос[...]».

В этом же письме А. Н. Тихомирову приводятся интересные сведения и о других учениках Холлоши из России: «В Москве можно указать на ряд учеников Холлоши; прежде всего на Фаворского, прекрасного живописца и графика, с успехом применявшего свои силы и в скульптуре. Из всех учеников Холлоши я думаю это наиболее ценный, глубокий и талантливый. Он прекрасно чувствует форму, одарен живописно и никогда не гонится за внешними и дешевыми результатами. Его натуре чужд художественный компромисс. Война надолго вырвала его из среды художников; только год как он снова работает, больше в области гравюры. Розенфельд и его жена тоже являются учениками Холлоши, равно как и Истомин. Всем помешала работать военная служба (Истомин и Фаворский бывшие офицеры). Прежде это были ближайшие друзья. Теперь жизнь их снова сблизила — все они являются преподавателями в бывшем Училище живописи и ваяния. Розенфельд считался всегда прекрасным рисовальщиком и сейчас с увлечением работает в области литографии. У Истомина — чисто живописное дарование. Всех их я знал еще до поездки заграницу и работал вместе с ними в мастерской Киша в Москве. Это венгерец, ученик Холлоши, перебравшийся в Москву вместе с русскими и открывший здесь студию, существовавшую несколько лет. С объявлением войны он был отправлен как военнопленный куда-то на Урал. Сейчас он в Венгрии.

Были и другие в Москве ученики Холлоши, но менее типичные, пробывшие у него лишь месяцы, а не годы; такими являлись родственницы Фаворского, Бромлей и Тиль. О первой ничего не знаю, вторая (по браку Каретникова) сейчас не занимается живописью.[...]»

II. Занятия у Бурделя. 1913—1914. Письма. Статья

Письма из Парижа
Февраль—май, октябрь 1913 — июнь 1914

Н. М. Терновцу и О. И. Терновец
3 февраля 1913 года
Париж

[...] Итак, я поселился на Rue Bara, 7, долго ли здесь пробуду не знаю. Первые две недели буду смотреть Париж (план которого довольно запутан), познакомлюсь с различными скульптурными мастерскими, чтобы сделать выбор сознательно [...]

[...] Вообще Париж производит впечатление грязноватого города; много шума, треска, движения. Высокие дома сменяются, как и у нас в Москве, двухэтажными постройками. Погода стоит пасмурная, то и дело начинает идти дождь, В субботу (в день приезда) мы с Гроссером [15] заглянули в Лувр, поразивший меня своими громадными размерами; пробыли там всего полчаса, так как пришли поздно, просто пробежали по залам [...]

Следующий день небо утром было ясное и я с Гроссером сделал маленькую прогулку по Парижу, зайдя слегка в Люксембургский музей (французская живопись 19 века), где сравнительно мало замечательного. Побывали и в Пантеоне. К 12 часам должны были вернуться домой к завтраку. После завтрака снова вышли, намереваясь полюбоваться праздничным Парижем. [...] На омнибусе доехали мы до парка Монсо, лежащего в богатой части города (мы живем в студенческом Латинском квартале), любимом месте Мопассана. Там ему воздвигли статую, равно как и Шопену, Гуно и другим, причем все (как вообще в 19 веке) довольно безвкусно. Назад пошли пешком по Большим бульварам. Публики масса, толкотня и даже давка. Скоро начало карнавала, на улицах уже продают конфетти и наших дам осыпали ими не раз. Шли парами, причем я, как пятый, шел сзади один нисколько этим не огорченный; напротив, мне это было очень удобно — я знал, что не потеряюсь, не было этого чувства какой-то жути и ощущения «не по себе», которые всегда испытываешь затерянный в незнакомом большом городе. Кругом гудела толпа и я впитывал глазами и ушами шумную парижскую атмосферу. К 4 часам пошел дождик и все бросились к метро и автобусам. [...]

Сегодня, в понедельник Гроссер уже занимался в своей школе [16], а я хожу один, поминутно разворачивая на улице громадный план, который рвет ветер.

Утром до завтрака отыскал Académie Russe *, где занимаются без профессора. Там есть и скульптурное и живописное отделение, плата низкая. Мне там дали адреса двух-трех скульптурных ателье.

После завтрака ездил к Тугендхольду, известному критику; он хорошо знает Париж и мог бы дать мне довольно много советов. К сожалению, его не оказалось дома. Пойду к нему сегодня вечером, так как мне сказали в отеле, что он завтра уезжает [17] [...]

* *Русская академия (франц.)*

15 *Гроссер — товарищ Терновца по школе Холлоши.*

16 *В академии Рансона, школе, основанной в 1908 году художником П. Рансоном из группы «Наби», но уже в феврале 1909 года Рансон умер, школу поддерживали его товарищи, в числе преподавателей в это время был М. Дени.*

17 *К Я. А. Тугендхольду Бориса Николаевича направила его двоюродная сестра В. А. Шамшина. Встреча в Париже оказалась началом знакомства, которое продолжалось затем мно-*

гие годы. Часто их объединяет совместная работа: обоих командируют для научного описания щукинского и морозовского собраний; в 1924 году оба состоят членами Комитета венецианской Биеннале и т. д. Кроме того, Тугендхольд как критик и историк искусства глубоко импонировал Терновцу. После его смерти (1928 г.) он пишет статью (оставшуюся незаконченной) — «Этюд о Тугендхольде». Интересно отметить, что казалось ценным Борису Николаевичу в исследованиях Тугендхольда: «Он начал живописцем, — *читаем мы в черновом наброске статьи,* — он работал в одной из мюнхенских школ (Ажбе); вот почему на искусство, в особенности на искусство живописи, он смотрит не снаружи, глазами чужого, хотя бы и внимательного наблюдателя, а изнутри — глазами участника, творца, соратника. Это давало всей деятельности Тугендхольда характер глубокого чутья, глубокого интуитивного понимания художественного процесса, придало ей особую теплоту, горячность[...]» *Далее Терновец отмечает, что Тугендхольд свободно ориентировался* «в многообразии и хаотичности продукции современности, улавливая главные тенденции, выбирая все яркое, характерное, даровитое. Вот почему, — *прибавляет Терновец,* — столь многие из ранних формулировок Тугендхольда не стареют, ибо они прочувствованы [*далее не разборчиво два слова*] в них как бы предвосхищено будущее развитие. Это глубокое проникновение в понимание живописи соседствовало у Тугендхольда с блестящим литературным талантом, свободным, страстным[...], который был сразу отмечен читателями[...]. Тугендхольд никогда не писал для немногих, для избранных[...]. Тугендхольд одарен темпераментом популяризатора. Он горит желанием передать [*далее не разборчиво*] пережитые им волнения и восторги перед образами искусства[...]». *Отметим, что многое из написанного Борисом Николаевичем о Тугендхольде в значительной мере может быть отнесено и к нему самому.*

О. И. Терновец
11 февраля
1913 года
Париж

[...]Извещаю о своем переезде на новую квартиру: Rue Stanislas 14, Pension de M-me Jeanne [Жанн].

[...]В поисках скульпторов узнал следующее: Роден — самый знаменитый скульптор всего мира — теперь уж стар и бросил преподавание; в Парижскую академию прием бывает лишь весной и осенью, причем для иностранцев сильный конкурс и повышенные требования: экзамен по французской литературе, истории и т. п.; да и само преподавание вряд ли многим отличается от академий других городов; в этих официальных заведениях всюду можно найти некоторую рутинную общность. Затем есть Académie Russe, основанная русскими художниками на принципах свободной работы без преподавания; там есть и живописная, и скульптурная мастерская; цены минимальные, но работа без преподавателя по скульптуре, где у меня нет никаких технических знаний, меня не привлекает.

Я остановился на Бурделе, ученике Родена, уже создавшем себе крупное имя. Ему уже под пятьдесят; отзывы о нем и его учеников и Тугендхольда рисуют его с хорошей стороны. Начну у него работать с середины февраля, то есть через пять дней. У него работает несколько русских (большей частью барышни москвички) *.

* *В том числе В. И. Мухина.*

Минутах в 5—10 от школы Бурделя (это Académie de la Grande Chaumière, так называется по улице, где она расположена; в ней 6 или 8 отделений: чисто живописные, графические, истории костюма и т. п. Бурдель ведет скульптурную мастерскую) находится пансион, куда я вчера переехал.[...]

Н. М. Терновцу
20 февраля
1913 года
Париж

[...]Извини, что немного опоздал с письмом. Но причины этого опоздания легко понять: прежде я жил один в своей комнате и сравнительно редко принимал гостей или ходил в гости. Когда же живешь в пансионе, где так много

русских, а тем более прежних знакомых, то временем располагаешь уже не так свободно: я уже три вечера подряд намеревался посвятить своей корреспонденции: но вчера ко мне зашел Гроссер, третьего дня меня позвали слушать совместное чтение, а еще раньше провел я вечер с Шитиковым, с которым я был знаком еще в школе Юона. Это довольно интересный человек, добродушный и милый. Он художник-пейзажист, выставляет уже 2—3 года в «Мире Искусства» и в «Московском Товариществе». У него довольно много знакомых в художественной Москве: Нестеров, Поленов, Васнецов и другие. Занятна его биография: с 10 лет ему приходилось зарабатывать хлеб самому; служил он в магазине в Перми, а потом перекочевал в Сибирь. Терпел подчас и голод и нужду. Когда подошло время военной службы, он в год подготовился к офицерской школе (сдал почти курс гимназии) и 18 лет поступил в нее. Через 3 года он вышел офицером. Надо сказать, что Шитиков является отпрыском известного религиозного живописца Бронникова и сам с детства мечтает о живописи, делая наброски и рисунки между делом.

Жизнь в офицерской среде была для него, конечно, не сладкой. Но обладая милым характером, он уживался с самыми тяжелыми людьми. Во время революции он примкнул к новому офицерству. На могиле Трубецкого, на похоронах произнес речь и вынужден был подать в отставку. Он получает место воспитателя в семье интеллигентного доктора и свободные часы рисует в школе Юона. Одно время он чуть не последовал убеждениям доктора и не поступил в университет, так как у него хорошие способности к математике.

Не знаю, как пришлось ему существовать в эти годы, но все же жизнь не смогла его затереть. Он начал понемногу выставляться и хотя продавал на незначительные суммы, успел устроиться рисовальщиком при издательстве Сытина и теперь имеет там постоянный заработок. В Париж он попал на зиму на деньги, подаренные ему для поездки одним хорошим знакомым (тоже художником). Прибавлю, что Шитиков женат (еще с офицерства) и имеет мальчика и девочку. Семья осталась в Москве.

Так как я не видел московских выставок двух последних годов, то не могу представить, что за художник Шитиков теперь; в Париже же он целый день проводит в изучении Лувра и других музеев, стремясь пополнить пробелы своего образования и лишь по вечерам ходит на «croquis». Так называются часы для рисования фигур, при вечернем освещении, когда модель меняет позу каждые 20 или 10 минут (а то и еще чаще), а художники зарисовывают ее в маленьком альбоме. Это быстрое рисование развивает глаз и научает быстро и верно ухватывать движение и пропорции. Плата за посещение «croquis» — 50 сантимов за 2$^1/_2$ часа. Народу всегда много; наряду с учащимися ходят и готовые художники, которым подобное рисование необходимо как гимнастика атлету, или ежедневные упражнения пианисту.

Кроме Шитикова, Гроссера и Сивкова (занимается как и Гроссер у Мориса Дени) у меня в пансионе оказались и другие знакомые: одна дама, рисовавшая третьего года

у Киша; барышня, занимавшаяся у Юона *, и другая, кото-

** По-видимому, В. И. Мухина.*

рая работала в той скульптурной мастерской, которую я посещал во время моего весеннего приезда в Москву *.

** Вероятно, С. Ф. Розенталь, весной 1912 года она работала в мастерской Синицыной.*

Вообще на недостаток знакомых пожаловаться не могу.

С этого понедельника посещаю школу, где преподает Бурдель, его самого еще не видал, так как на корректуру он приходит по пятницам.[...] Среди работающих преобладают дамы (приблизительно 3/5); есть и давно работающие. Между прочим, работает тут и пресловутый Иннокентий Жуков, скульптуру которого в снимках (бюсты и головы карикатурного и бытового характера) тебе приходилось не раз видеть в витринах московских магазинов. Почти все ученики отзываются о Бурделе с похвалой.

На твой вопрос о характере моих занятий скульптурой могу сообщить следующее: о полезности для всякого живописца уметь лепить я писал не раз и не стану опять повторяться; замечу только, что ты немного путаешь, говоря, что я занимался скульптурой и в Москве и в Мюнхене; в Москве я лепил по утрам в течение 4 недель, а в Мюнхене никогда не лепил, так как занимался все время живописью у Холлоши. Ты сам, конечно, понимаешь, что работая в течение месяца по утрам от 10 до 1 часа можно приобрести лишь самый первоначальный опыт.

Живопись я бросать не намерен и надеюсь в мае (по новому стилю), если погода будет благоприятной, сделать в окрестностях Парижа несколько пейзажей.[...]

О. И. Терновец
20 февраля
1913 года
Париж

[...]Спасибо за письмо. Ты беспокоишься, не стал бы я в Париже увлекаться «декадентами» и всякими крайними модными течениями. Но как свидетельствуют и мои прежние вещи и присланные фотографии с моих новых вещей — я по-прежнему на пути, который считаю правильным: внимательной и искренной передачи природы (в пределах моего таланта и знаний). Матиссом я не увлекаюсь, да он и не играет в Париже такой большой роли [18].

Мой новый учитель по скульптуре Бурдель на видном месте среди новых художников; что у него есть знания, за это порукой служит то, что он был у Родена лучшим учеником. Прилагаю также открытку с головой Бетховена; эта скульптура Бурделя куплена в Люксембургский музей.[...]

18 Возможно, что эта фраза написана для успокоения родителей: см. отзыв Терновца о картине Матисса во вводной статье сборника. Кроме того, в Париже, после своего приезда, он не мог еще видеть произведений Матисса. В 1913 году Матисс выставлялся лишь в апреле в течение пяти дней у Бернхейма. Следует указать также, что выступления Матисса, да и вообще художников круга фовистов в это время в Париже уже не были сенсационными, их место заняли теперь кубисты.

Н. М. Терновцу
24 февраля
1913 года
Париж

[...]Вчера, в воскресенье воспользовались праздником и солнечным днем и отправились большой компанией за город, в Bois de Médon. Нас было 6 дам * и 3 кавалера.[...]

** Среди «дам» была В. И. Мухина, работавшая в это время вместе с Терновцом в мастерской Бурделя.*

[...]Мы шли по лесу без определенного плана. Потом наткнулись на длинную стену, за которой виднелись здания непонятного типа, как потом оказалось военное



5. А. Бурдель с группой учеников.
Париж. 1913—1914
Шестой справа стоит — А. Бурдель;
слева сидит — Б. Терновец.

аэронавтическое депо. Бродя по лесу спустились мы к пруду; он полузамерз — его покрывала легкая кора; у берега возились мальчишки с лодкой, пытаясь грести и рассекать лодкой тонкий лед. С одной стороны была поляна и на одном из лесистых холмов увидали мы странные сооружения и как будто развалины какого-то замка; нас все это сильно заинтересовало, мы решили туда пробраться. Потом опять начался лес и мы потеряли из виду наш замок. Через полчаса он уже мелькнул совсем близко и скоро мы очутились у дороги, круто вздымавшейся в гору. Вверху виднелись заинтересовавшие нас здания. Что же оказалось? — это были остатки одного из королевских дворцов — Chateau de Médon, построенного когда-то для маркизы Помпадур. При Революции дворец продали, а потом он пошел на слом; на прилагаемой для мамы открытке видно, как он выглядел в былые дни. Теперь с этой стороны лишь небольшая терраса с цветником и фонтаном; можно также подняться на род двухэтажной балюстрады, откуда открывается вид на великолепную лесную панораму: в самом низу поляна (на месте прежних величественных фонтанов) и там мелькают веселые куртки футболистов, далее справа — военный воздухоплавательный парк, а потом все леса и леса.

Это место — одна из самых высоких точек около Парижа; оставшиеся постройки приспособлены к превос-

ходной обсерватории. Поднявшись еще выше мы взошли на громадную площадку; здесь было много гуляющих и особенно детворы; если лес был царством мальчиков, то здесь резвились девочки подростки. У другого края площадки, у перил над обрывом зрители любовались панорамой; мы поспешили туда. Действительно, зрелище было сказочное по своей грандиозности и красоте. Здесь Париж был у наших ног; какой-то лилово-золотистый туман окутывал столицу мира — испарение миллионов дыханий (это не был дым, так как благодаря празднику фабрики не работали). Колоссальное «колесо», гордая стрела Эйфелевой башни, потом еще какие-то церкви и купола; уже слабым пятном мерещилась громадная арка Этуали и сквозь лиловую завесу золотился купол Инвалидов, темная Nôtre Dame тонула в этих волнах, далее, казалось, расстилалось какое-то море, без края, и, как остров, розовела белая громада Sacre-Coeur на противоположном конце города. Зачарованные мы долго любовались. [...]

О. И. Терновец
3 марта
1913 года
Париж

[...] Если мне хочется месяца 2 провести летом у Холлоши, то это потому, что я 1) вижу в нем совершенно выдающегося (по принципам и по такту) педагога, 2) работа среди серьезных художников-товарищей под взаимной критикой весьма полезна, 3) местность, где они будут жить летом, снова будет красивой. Этим летом школа Холлоши будет в Сигете, городке с 35-тысячным населением, и, следовательно, более комфортабельном, чем примитивный Течё. Тамошний муниципалитет ассигновал школе 2.000 крон (или 4, не помню) субсидии и школа будет поставлена в лучшие условия.

[...] В воскресенье в 3 часа Бурдель позвал своих учеников к себе и показывал свои фрески *, которые он пишет для вновь открываемого театра Елисейских полей [19]. Собственно ему были заказаны барельефы; но сделав 2—3 штуки и перенеся их в здание театра, он увидел, что благодаря принципу рассеянного света, впервые примененному в этом сооружении, рельефа почти не видать, так как теней не получается. Тогда, не колеблясь долго, он решил рельефы заменить фресками.

* *Точнее, картоны к ним.*

К сожалению, нас было слишком много — свыше 30 человек, так что мы плохо могли видеть и слушать его объяснения. Бурдель никогда не работал во фреске и теперь борется с этой трудной техникой. В его ателье видел я также несколько его скульптур, из которых «Геракл» [20] произвел на меня очень сильное впечатление.

19
Декору театра Елисейских полей (1912—1913), построенного Огюстом Перре, сам Бурдель придавал принципиальное значение. В своей монографии о Бурделе (Огиз — Изогиз, 1935) Терновец пишет: «На смену эпохе, утратившей чувство органической связи скульптуры с архитектурой [...] Бурдель выдвигает принцип связи обоих искусств при подчинении скульптуры архитектурному целому. Эти начала, в которых Бурдель видел залог возрождения скульптуры, он красноречиво защищал и упорно проводил в жизнь» (с. 26). *Прибавим, что этот принцип всю свою жизнь защищал и Терновец.*

20
«Стреляющий Геракл» был закончен Бурделем в 1909 году и выставлен в Салоне Национального Общества. Борис Николаевич особенно ценил динамизм этого произведения. «Скульптором передан момент высшего напряжения, — *читаем мы в упомянутой выше монографии,* — высшей концентрации усилия, за которым необходимо последует освобождающий полет стрелы, разрешение предельно напряженных членов, переход в новое положение» (с. 23).

Н. М. Терновцу
11 марта
1913 года
Париж

[...] Иногда урываю от дневных занятий часок, чтобы пойти на выставку; в Париже масса (думаю, до двух дюжин) художественных магазинов-галерей, устраивающих бесплатные открытые выставки художников, недели на 2,

на 3. Обыкновенно сами художники снимают помещения и платят довольно крупные суммы владельцу магазина. У нас это явление еще неизвестно, а в Париже — главном центре художества и мировом рынке картин — оно понятно и объяснимо. Эти периодические (или, лучше сказать, последовательно сменяющиеся круглый год) выставки не исключают устройство громадных, гигантских «салонов», где число картин доходит до трех-пяти тысяч и выше. Самым лучшим считается Осенний Салон, который я не застал. Зато недели через 2 откроется пресловутая выставка «Indépendants» — «независимых», то есть художников, выставляющих без жюри. Она будет громадна, причем участвуют люди всех лагерей и направлений, так что эта выставка может дать самую яркую и пеструю картину парижского или даже мирового искусства. Кстати, о присланном тебе приглашении от «Петербургской весенней выставки». Она считается одной из самых плохих и отсталых выставок, так что посещать ее не стоит. [...]

О. И. Терновец
17 марта
1913 года
Париж

[...] По всей вероятности часть лета проведу у Холлоши в Сигете (в получасе езды от Течё). Относительно того, что «венгры не чувствуют краски», это вряд ли верно и во всяком случае всегда бывают исключения. Холлоши хорошо разбирается в красках, как вообще он очень глубоко понимает искусство. Что касается [его] учеников — то венгров 1/3, вообще же компания вполне интернациональная; много талантливых и подвинутых, а это важно. Конечно, если будет война, то я в Венгрию не поеду, а вернусь в Россию, или в крайнем случае останусь во Франции. Но, судя по последним сведениям, войны не будет. [...]

Н. М. Терновцу
24 марта
1913 года
Париж

[...] Театр * построен в 1900 году, то есть в эпоху господства так называемого стиля «Moderne», эпоху упадка вкуса и забвения художественных традиций. Сообразно этому, украшение театра довольно аляповатое, но все же не назойливо и не лезет в глаза. Театр в два яруса лож и балкона и с колоссальным партером. Программа разбита на 3 отделения, с двумя большими антрактами. Все пьесы проходят под аккомпанемент большого оркестра; участвуют также иногда хор и солисты — тенор, баритон и 2 женских голоса. Иногда впечатление от музыки прямо импозантное. Кроме того в каждом отделении один номер отведен «variété». Так, в первом отделении было 3 акробата-подростка, во втором — гимнасты, и в третьем — 8 американских танцовщиц с пением. Это разнообразит программу и дает возможность отдохнуть от синематографического молчания. Подбор фильм интересный; по большей части это ленты фабрикации самого Гомона, но иногда попадаются ленты и других товариществ; ввиду длительности программы, занявшей более 3 часов, здесь было решительно все: и исторические драмы, и комедии, трагедии современности, журнал новостей со всего мира, путешествия, естественно-научные фильмы, крашенные, соединенные (и до полного совпадения) с граммофоном и т. д.

* *Речь идет о кинематографе фирмы Гомона, тогда самом большом в мире.*

[...] Утром я пошел на выставку «Indépendants»; это художники без жюри. На берегу Сены выстроен огромный

барак; без конца переходишь из одной залы в другую. Всего на выставке 50 зал!! С окончанием выставки барак продается на слом и земля снова очищается. Художники размещены по школам, начиная с «выписывателей деталей», переходя потом к импрессионистам и кончая крайними течениями: кубизмом и футуризмом. Здесь, обалдевшая от множества виденных картин публика снова оживает духом: слышны смех, оживленные беседы. Очевидно «новаторы» умеют расшевелить публику; и впрямь это хорошие юмористы[21].

21 *Позднее Терновец иначе оценивает Салон Независимых. См. статью «Париж — Москва» в этой же части сборника.*

Просматривая каталог вижу, что 7/10 выставленных работ принадлежит иностранцам и в особенности много немцев, венгров, русских и поляков. В общем выставка оставляет слабое впечатление. Талантливые вещи теряются в море дилетантизма и неумения. [...]

О. И. Терновец
31 марта
1913 года
Париж

[...] В субботу был на представлении Дункан, танцевавшей «Орфея» Глюка. Наибольшее удовольствие доставила мне божественная музыка Глюка; вступительные слова читал знаменитый Муне-Сюлли, уже совсем седой, с белой бородой патриарха, полуслепой; это ему не мешает декламировать с юношеским пафосом; голос по-прежнему наполняет громадную залу. Оркестр и хор Колонна звучали прекрасно. Началось все, однако, с маленького скандальчика. Перед танцами должен был произнести вступительную хвалебную речь известный поэт Пеладан. Публика, однако, слушала его с явным нетерпением, к тому же почти половина [зрителей] были русские, ничего не понимавшие. Скоро слушатели стали прерывать оратора насмешливыми аплодисментами, они становились все чаще и настойчивей; наконец, прервали оратора на полуслове. Всякая его попытка продолжать речь прерывалась дружным взрывом аплодисментов. По правде сказать, «по человечеству» мне стало его совсем жаль, хотя в его лекции я не понимал и половины (из-за своей глухоты). Фигура знаменитого поэта была плачевной: во фраке, с белым листом бумаги в руках, затерянный один посреди громадной сцены, он тщетно пытался бороться с этой враждебной «обструкцией». Часть публики, возмущенная, кричала хлопальщикам: «à la porte les idiots!», то есть «вон идиотов», на что те отвечали любезно: «Idiots vous mêmes».

Какофония эта длилась минут 10—15, пока злосчастный Пеладан, улучив минуту, произнес громоподобным голосом заключительную фразу и удалился под гром аплодисментов, где сливались аплодисменты одобрения с хлопками насмешки, благодаривших за его уход.

Оваций было много в этот вечер; публика, среди которой русские [...] особенно неистовствовали, казалось, осталась в восторге от Дункан. Я же не мог скрыть чувства своего разочарования. Во-первых, она стала танцовать гораздо хуже, чем раньше; тяжелее, избегая бурных движений, в которых она была лучше всего. Очевидно возраст уже ставит пределы ее исполнению. Во-вторых, я сам стал требовательнее, я видел ясно теперь, что «танца» у Дункан очень мало; есть беганье, хождение, пластика, но мало «стихии»; затем меня раздражала техническая сторона: неточность, приблизительность приемов, слабосильная грузность — все это было в особенности непривлекательно при

воспоминании о техническом совершенстве нашего балета; и, наконец, в танцах ее очень мало греческого; за исключением 5—6 повторяющихся жестов, все остальное не от Греции, а от Дункан, а главное дух, которым все проникнуто, не свежий, радостно-бодрый дух Эллады, а какой-то сладенький, нежненький, сентиментально немецкий. Одна физиономия Дункан с ее наивничающей улыбочкой все говорит. Одним словом я остался недоволен, ворчал и вызывал крайнее возмущение своих спутников и спутниц по пансиону, в большинстве видевших Дункан впервые и пришедших от нее в полный восторг.

Танцовала Дункан и одна, и со своими ученицами, числом 6; но способностей к «ансамблю» она совсем не проявила и ее замыслы групповых танцев были самые примитивные. Спектакль давался в громадном театре «Trocadéro», переполненном до краев. Это колоссальное и довольно нелепое здание в мавританском стиле, построенное напротив Эйфелевой башни для Всемирной выставки 1878 года. На нем лежит какой-то отпечаток выставочного балагана.

Кроме колоссального зала (на 5000 человек), в нем находится ряд музеев: этнографический в центральном здании и «Musée de sculpture comparée» в обоих длиннейших боковых галереях [22].

[22] *Здание Трокадеро было снесено и к Всемирной выставке 1937 года на этом месте был построен Дворец Шайо.*

Этот музей я и осматривал на следующий день в воскресенье от 1 до 4 часов, благо шел дождь и все планы наши на поездку за город рухнули. Музей этот — сравнительной скульптуры — не вполне оправдывает свое название, так как в нем главным образом представлены готическая и ренессансная французская скульптура, иностранной же скульптуры мало. Здесь представлены не оригиналы, а лишь гипсовые муляжи, подобно нашему музею Александра III. [...] Кроме готики в 3 последних залах расположились превосходные и интереснейшие слепки с индийской скульптуры, необычайно богатой по фантастике и декоративности. В музее я встретил знакомых, и около четырех часов мы его покинули, спустились к Сене, перешли мост, направились к лежащей напротив Эйфелевой башне. Я впервые вошел под ее своды. Подниматься наверх не было никакого смысла, так как день был туманный и серый. [...]

Н. М. Терновцу
6 апреля
1913 года
Париж

[...] Утром по воскресному обычаю отправился в Лувр. [...] В Лувре я смотрел свои любимые вещи: Рембрандта, Греко и Пуссена. Последний, художник 17 века, француз по происхождению в молодости попал в Рим и провел там почти всю свою жизнь. Благородный, величаво-меланхолический пейзаж римской Кампаньи отразился в его картинах; что-то действительно античное, строгая, уравновешенная красота, чистая гармония, веет в его произведениях. На первый взгляд они кажутся холодными, академичными, но чем больше смотришь, тем глубже уходишь в них, тем полнее ими проникаешься. Когда в воскресенье спешишь утром в Лувр, то думаешь о любимых произведениях, как о каком-то освежающем душе, или лучше, как об источнике хрустально-чистой воды.

Впрочем в музее мне пришлось пробыть недолго, так как к 12 часам нужно было быть дома к обеду. После обеда мы уславливались отправиться в Сен-Жермен. [...]

[...] От непогоды великолепно можно было укрыться в замке; построенный в 14 веке и неоднократно переделывавшийся вплоть до Людовика XIV, который изменил его сообразно вкусам своего времени,-замок этот потерял добрую половину своей прелести, так как в 19 веке, в эпоху «реставрационной мании» был переделан с квазиисторической точностью; все позднейшие наслоения веков были снесены и замок вернулся якобы к тому виду, в котором он существовал в 16 столетии. Мой гид хвалил и выставлял как образцовую эту реставрацию, которая безжалостно снесла все подлинно историческое, в особенности во внутренности замка; вся теперешняя размалевка претит своею грубостью и фальшью. Само здание в течение веков сменяло свое назначение: поочередно служило крепостью, королевской резиденцией, кавалерийской школой, тюрьмой, чтобы теперь превратиться в музей древности, наподобие нашего Исторического; такие же предметы и орудия каменного и железного веков, остатки римской культуры, памятники древне-галльского быта и т. д. Пожалуй самым интересным было собрание рисунков (на камнях и костях) наших далеких прадедов, где лошади, олени, коровы и рыбы изображены часто с поразительной точностью и непосредственностью. В музее мы пробыли около часу, до 4 часов. [...]

С одной стороны замка — город, маленький, провинциальный, с 17 тыс. населения; с другой — тянется роскошный парк, упирающийся в высокий берег Сены, откуда открывается необыкновенно величественный вид; наверху берега устроена терраса, тянущаяся на 2.400 метров, то есть более чем на 2 версты! Зрелище действительно неописуемо; долина реки, мосты, внизу у ног город, виноградники, сады, леса, холмы, поля, селения, а вдали в тумане, за цепью холмов, раскинулся Париж, видна часть Эйфелевой башни и белая громада Sacré Coeur'a, церкви, построенной на самой высокой точке Парижа. Но солнце уже снова спряталось за тучу, местность была насыщена испарениями влаги, поднимавшейся с земли, и глаз тонул к горизонту в этом серо-голубом тумане *. Потом мы пошли снова в парк и лес, служащий его продолжением. [...]

* При осаде Парижа в 1870 году Бисмарк был здесь вместе со штабом. Любуясь панорамой, он произнес: «Никогда я не возьму на себя ответа перед историей за разрушение такого города».

Н. М. Терновцу
18 апреля
1913 года
Париж

[...] В нашем пансионе одни лица сменяются другими; 2 дамы уехали в Москву; Шитиков открыткой известил меня о переезде из Флоренции в Венецию; к скульпторше Мухиной приехали погостить сестра из Москвы и знакомая дама; на время остановился художник Досекин, выставляющий в «Союзе»; человек он не глупый, видавший много на своем веку (ему уже 53 года), ежегодно он приезжает месяцев на 5—7 в Париж, где имеет годовую мастерскую. Самой большой сенсацией был приезд графа А. Н. Толстого, известного молодого писателя, уже составившего себе громкое имя. Ты тоже читал что-нибудь из его произведений; он любит описывать быт заволжских помещиков, эту разгульную, своенравную и яркую своим бытом среду. Вид у Толстого интересен: бритое, породистое лицо, склонное к полноте, длинные волосы, зачесанные так, как носили на-

ши предки в 60—70-ых годах. К сожалению, разговор отнюдь не соответствовал его литературной репутации: почти все время рассказывал он о ресторанах, так что можно было подумать, что интерес к еде у него на первом месте. Прожив 5—6 дней он съехал, подыскав себе где-то квартиру.

В субботу на той неделе я был между прочим в Русской академии на лекции Луначарского о кубизме[23].

Русская академия, [...] где благодаря минимальной плате всегда все переполнено, причем наряду с русскими занимаются лица и других национальностей, — устраивает иногда лекции и диспуты по субботам.

Интересный лектор (Луначарский давно печатается в русских журналах) и модная тема собрали массу народа, среди которых я встретил немало знакомых и полузнакомых. Лекция так затянулась, что прения были отложены до следующей субботы. [...]

23 *Надо полагать, что статья А. В. Луначарского «Молодая французская живопись», напечатанная в «Современнике», 1913, № 6 в разделе «Парижские письма», говорящая и о кубизме, отражает мысли Луначарского, изложенные в этой лекции (см.: А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 1. М., 1967, с. 178).*

Н. М. Терновцу
и О. И. Терновец
23 апреля
1913 года
Париж

[...] В прошлую субботу был в Русской академии, где были устроены прения по докладу Луначарского. Говорили поэт Эренбург, скульптор Жуков и другие, без громких фамилий. [...]

В воскресенье утром обычный маршрут в Лувр, а после полудня посещали втроем Музей Чернуши, где была устроена выставка буддийского искусства. Там были на редкость интересные изображения буддийских богов, культа, а также их портретное и декоративное искусство. Интересно следить, как буддийское искусство (века за 2 до нашей эры) возникает под эллинистическим влиянием в Туркестане, в какие формы выливается в Тибете, Индии, Китае (после Р. Хр.) и наконец в Японии.

Есть много глубоко интересных по экспрессии и мастерству работы статуй. Выставка составилась из коллекций французских, английских, немецких, русских и т. д. [...]

Н. М. Терновцу
30 апреля
1913 года
Париж

[...] Прошел садом в Люксембургский музей (там представлено, и в довольно плохих образцах, новое французское искусство) и осмотрел лишний раз несколько любимых полотен и скульптуру Родена [...]

[...] Занятия мои шли своим чередом. Кажется я делаю хорошие успехи в скульптуре. [...]

У меня образовался в пансионе круг знакомых — то что называется «своя компания» — то есть люди, объединенные общими интересами, все это художники и скульпторы (или правильнее художники и скульпторши). [...] Недавно видел одного венгерца, товарища по школе Холлоши, приезжавшего в Париж на апрель месяц; он передал мне поклон от товарищей и приглашение от Холлоши приехать на лето в Венгрию (в Сигет). [...]

О. И. Терновец
7 мая
1913 года
Париж

[...] В прошлую пятницу были мы вместе с ним * в Grande Opéra, слушали «Самсон и Далилу» Сен-Санса, оперу, известную уже по Москве. Музыка довольно водяниста, условна, и не носит вовсе жгучего восточного колорита. У солистов попадаются хорошие голоса; оркестр спит,

* *Речь идет об одном родственнике.*

а хор находится и вовсе на примитивной ступени — никакого сценического действия, хористы располагаются на сцене в условных группировках. Театр меньше нашего Большого театра и далеко уступает ему в изяществе и монументальной величавости. В зале, в фойэ — везде излишество украшений — лепки, позолоты, мрамора и других цветных камней; орнаментирование убивает архитектуру, везде чувствуется недостаток чувства меры, приводящий к тому, что детали подавляют целое [24].

24
«Излишество украшений» в здании Парижской Оперы, отмеченное Терновцом, было характерно для вкусов Второй Империи, когда начиналось строительство этого здания (1863—1875) архитектором Ш. Гарнье. Такое отрицательное отношение к чрезмерной орнаментации, убивающей архитектуру, очень показательно было для ученика Бурделя (см. примечание 19 к письму от 3 марта 1913 г.).

[...] Стоявшая хорошая погода значительно испортилась и грозила испортить нам воскресенье. Между тем мы собрались в воскресенье четвертого мая отправиться в Версаль смотреть знаменитые фонтаны; это зрелище — довольно редкое: их пускают лишь четыре раза в год, в первое воскресенье мая, июня, июля и августа. Ввиду громадного количества поглощаемой ими воды каждый такой день обходится городу Версалю в 15.000 fr. Так как в этот день всегда бывает громадный наплыв публики, то мы решили взять вскладчину автомобиль, что и исполнили. [...]

Громадный версальский замок, почти лишенный мебели и завешанный бесчисленными портретами и историческими композициями (далеко не первого сорта), был весь переполнен промокшей толпой; в некоторых залах с трудом можно было двигаться. Среди разноязычной толпы, нахлынувшей из Парижа на «празднество вод», чаще всего раздавалась английская речь. Фонтаны должны были быть пущены к 4 1/2 часам. К этому времени окна дворца, все постепенно спускающиеся террасы, края бассейнов — все было унизано людьми. Сперва мы колебались идти ли по парку — по лужам и под дождем, но примеры публики заразительны и как только из глади вод стали подыматься стройные струи фонтанов, мы спустились и постепенно сошли вниз.

Зрелище действительно было великолепно: начиная от простых вертикальных струй, всячески комбинируясь, фонтаны образуют массу узоров и фигур, то гордо вздымаясь из середины луга, то пропадая в чаще листвы, то тонкими змейками вздымаясь между колоннадой. В определенный час фонтаны перестали бить, и, пользуясь перерывом в 15 минут, публика поспешила к самому большому фонтану — «Нептун», и [к] «Дракону»; уже издали можно увидать было в просвете листвы синеющую массу зрителей, амфитеатром расположившихся вокруг бассейна.

В положенный час забили струи фонтанов; вертикальные столбы уходили вверх, вздымалась каждая из ваз, мифологические группы справа и слева и главная центральная образовывали переплетающуюся сеть струй, а сзади доминировала над всеми уходящая ввысь на 23 метра струя фонтана «Дракон». Несмотря на слякоть и дождь мы наслаждались глубоко; к сожалению, феерическое зрелище скоро прекратилось и толпа хлынула к выходу. [...]

Н. М. Терновцу
14 мая
1913 года
Париж

[...] Воспользовавшись трехдневными каникулами на праздник Троицы мы небольшой компанией выехали в Palus, в Бретани, где m-me Jeanne держит летом филиальное отделение своего пансиона. Пробудем здесь дней 5 и в пятницу выедем обратно в Париж. [...]



6. Б. Терновец. Париж. 1913—1914

[...] Из наиболее интересных: молодой Simon, скульптор, сын самого модного французского художника * и Маркович (из Полтавской губернии) одна из лучших учениц Бурделя, уже выставляющаяся и помогающая Бурделю. [...]

* *Имеется в виду Люсьен Симон.*

[...] К вечеру пошел дождь; шел он всю ночь и во вторник утром увидали мы из окон туманную пелену над морем и скалами; мокрые крыши и грязь на дороге. Небо сумрачное, серое. Что делать? Недолго думая, Simon и Маркович решили расписать фресками стены столовой; Маркович тут же стала в 3—4 удачные и эффектные позы, остальные делали наброски; потом остановились на двух рисунках и увеличили их, перенеся на стену; в двух простенках между окнами, на белой известковой стене изобразили двух дев, в греческих туниках. Рисунок углем подкрасили слегка акварелью, получилось нечто изящное и легкое; однако все же испугались хозяйки в Париже и не тронули большой стены. [...]

Е. Н. Терновец
18 мая
1913 года
Париж

[...]Часть нашей компании, отчаявшись в перемене погоды к лучшему, уехала утром, в 6 часов, а мы, проводив их, совершили большую прогулку в 16 километров в часовню Кермария и обратно. [...]Часовня построена будто бы в 14 веке. Она действительно очень стара, внутри сохранились следы фресковой живописи, изображающей танец смерти — Danse macabre. Кое-где уцелели старинные цветные стекла в окнах; нашли мы также 4 небольших (по 1/2 аршина) мраморных барельефа [на сюжеты] из священного писания: «Благовещение», «Рождество», «Распятие», и икону богородицы, необычайно художественной работы; но одни мраморы сохранили былую живую раскраску, в других — краски были смыты (о них можно догадываться по остаткам, уцелевшим в глубине складок) или заменены позолотой. Мы долго стояли перед этой работой: какая красивая композиция, какая утонченность чувства и исполнения при всей примитивности средств. Да, художник, создавший их, был большим мастером. [...]

О. И. Терновец
27 мая
1913 года
Париж

[...]Сегодня я получил как раз письмо из Сигета от одного поляка, занимающего в школе место «обманна» (старшего в школе). Он сообщает, что уже съехалось человек 15; школа помещается в парке, над рекою; хотя жить недорого и удобно, все же жалеют Течё, где мы проводили прошлое лето: там нравы были проще, все мы ходили оборванцами, никто нам не мешал работать. Сигет же как-никак город с 30-тысячным населением и понятно, что появление художников вызвало обостренное любопытство мещанской публики. [...]

[...]Уезжаю я 1-го, не раньше, потому, что, во-первых, у меня уплачено за школу и пансион кончая месяц, а кроме того на 31-е мая у меня билет на «Бориса Годунова» с Шаляпиным, в новом театре Champs Elisées. Я уже был раз в этом театре на русском балете. В его декорировании участвовали лучшие современные французские художники, в том числе Бурдель [25]. Несмотря на известные пробелы и недочеты (главные из них: 1/ неудачное, низкое фойэ и 2/ сравнительно небольшая сцена, тесная для опер и балетов большого стиля), театр оставляет благоприятное впечатление: внешность простая и строгая, весь фасад облицован колоссальными кусками белого мрамора; сверху тянутся барельефы Бурделя. Войдя, вы попадаете в фойэ, белое, с простыми тяжеловесными дорическими колоннами; здесь в простенках помещены фрески Бурделя, или вернее картоны к ним, так как ввиду спешности заказа он успел изготовить лишь 2—3 фрески. Зрительная зала поражает своею легкостью и изяществом; традиционная обивка красного с золотом получила здесь новый пленительный вариант: здесь соединены два холодных цвета: светло-малиново-фиолетовый и серебристо-золотой. Места удобные, внизу — роскошно-просторные, но и с верхних дешевых мест видно неплохо (яруса под потолком, соответствующего обычной галерке, здесь нет).

25 *Кроме Бурделя в декорировании театра Елисейских полей приняли участие Морис Дени, Эдуар Вюйар, Ксавье Руссель, Анри Лебаск и другие.*

Конец мая и начало июня ознаменовались здесь блестящим успехом русских оперы и балета, в особенности второго, театр заполняется, несмотря на повышенные цены (места в партере, например, стоят по 40 fr.!!), артистов

вызывают без конца. Кажется никогда русский балет не был в таком фаворе, и это несмотря на то, что труппа этого года уступает по составу предыдущим, а большие балеты комкаются на тесной сцене. В опере (пока поставлен «Борис Годунов») наибольшие восторги вызвали хоры (из Мариинского театра), а из солистов пресса сурово отозвалась о московском любимце Дамаеве.[...]

В воскресенье, 25 мая, ездили компанией осматривать замок Шантийи; при нем прекрасный парк; сам дворец стоит на воде, отовсюду окружен рвом с водой. Разрушенный в эпоху Великой Революции он был вновь отстроен в 80-х годах 19 века и принесен в дар Академии; внутри находится прекрасная [картинная] галерея, небольшая, но изысканно составленная; парк тенист, пленителен своими длинными аллеями, образующими правильные своды; на прудах и каналах плавают лебеди; на площадках и балюстрадах гордо сидят павлины. Увидев их мне вспомнилась Малороссия, милое детство, Коровинцы, Шкловщина — все те места, которые, как первые впечатления жизни, останутся навек любимыми и дорогими.

Подводя итог моему пребыванию в Париже, длившемуся 4 месяца — февраль, март, апрель и май — я вижу, что Париж принес мне несомненную пользу: я начал заниматься лепкой, не забросил живопись, обогатил вкус всем виденным в Лувре и других музеях. Кроме того, здесь в Париже приобрел много хороших знакомств, которые буду поддерживать, так как это по большей части москвичи и москвички. Благодаря тому, что мы жили дружно — работали в тех же академиях, компанией посещали музеи, выставки или, по воскресеньям, ездили за город, среди зимы часто собирались на чтение — мне не было скучно, время бежало быстро.[...]

О. И. Терновец
6 октября
1913 года
Париж

[...]Устроился я в своем старом пансионе; имею симпатичную комнату, чистенькую, в 5-ом этаже *.[...]

** Терновец вернулся в Париж, после занятий летом у Холлоши в Сигете и поездки в Москву.*

Действительно, я с удовольствием смотрю на будущую зиму и рад приступить к работе. Октябрь, ноябрь и декабрь я проживу в пансионе и буду заниматься утром скульптурой под руководством Бурделя, а после завтрака — живописью в мастерской одного из товарищей по школе Холлоши (вдвоем или вчетвером).[...]

Сегодня понедельник; утром я был в школе Бурделя, там уже с неделю занимаются; я был зачислен одиннадцатым; теперь каждый день будут прибывать ученики и новые и прошлогодние. Русских пока в ателье мало, доминируют англичане.[...]

Н. М. Терновцу
12 октября
1913 года
Париж

[...]Мамочка меня спрашивает о судьбе вещей, которые я по ее мнению забыл. [...]Мои последние этюды можете убрать куда-нибудь в угол. Исключение я просил бы сделать для сада с двумя фигурами, которые я просил бы поместить хотя бы в мою комнату, но так, чтобы на нее можно было смотреть издалека.

Что рассказать о прошедшей неделе? По утрам занимаюсь в школе лепки; лепил фигуру; позирует, и хорошо,

молодой, добродушный и придурковатый итальянец, лет восемнадцати. После обеда пока занятий живописью не начинал [...]

О. И. Терновец
18 октября
1913 года
Париж

[...] В пятницу у нас была первая «correction» Бурделя; он заметно отдохнул, загорел и посвежел. Все такой же говорун, как и раньше. Явился в потертой рабочей бархатной синей куртке и таких же брюках — костюм, который любят носить художники и рабочие. В нашу мастерскую поместили гипсовый слепок головы одной из фигур барельефа, исполненный им в прошлом году для нового театра Елисейских полей. [...]

[...] О процессе Бейлиса здесь довольно много говорят и пишут; я думаю, в Германии возбуждение еще сильнее. Приходится краснеть перед иностранцами за возможность такого постыдного для русской культуры дела. Краска стыда заливает лицо, когда думаешь о возможности нового погрома, новых зверств.

Вчера вечером состоялся грандиозный митинг, в зале «Ваграм», устроенный «Лигой защиты прав человека» и социалистическими организациями. Народу собралось полным-полно. Конечно, половина публики русские, скорее евреи.

Зала возбуждена, всюду говор, восклицания. Иногда пробуют петь. [...]

[...] Публика встретила вошедшего Жореса долгими аплодисментами. Долго шум, гам, крики и требования, обращенные к публике, вскочившей на стулья и мешавшей остальным видеть ораторов, — мешали начать речи. Вступительное слово сказал секретарь социалистической французской партии, ясно и толково очертив значение дела Бейлиса, как махинации реакционных сил России, стремящихся недовольство народных масс России вновь направить в русло антисемитских беспорядков. [...]

[...] Публика волновалась в ожидании выступления Жореса. Вот наконец, и он на трибуне: полный, с толстой шеей и изрядным брюшком, волосы щетиной, большая седая борода, умные энергичные глаза и красное лицо. «Citoyens et citoyennes...» * — начинает он велегласно; это не речь, а какое-то пение, мелодекламация с придыханиями, выкриками, завыванием. Французам нравится, русским же это кажется напыщенно-театральным. Голос у Жореса действительно громадный, очевидно французы получают чисто физиологическое наслаждение от всех этих звуковых вибраций. Под стать речи, Жорес делал потрясающие жесты, как бы Юпитер, низвергающий молнии, или атлант, потрясающий вселенную. Жорес говорил последним. Как только он кончил, публика ринулась к дверям; в шуме и гаме нельзя было слышать ту резолюцию протеста против дела Бейлиса, которую возглашал председатель с трибуны. [...]

* *Граждане и гражданки (франц.)*

Н. М. Терновцу
26 октября
1913 года
Париж

Вечером был у Гроссера, где встретился с одним русским, новым учеником Académie Ranson, где занимается Гроссер. Сам он из Саратова и знает моих мюнхенских знакомых саратовцев — медика Руделя и художницу

Борель. Год провел в школе Юона; я с интересом выслушал различные новости из художественной жизни Москвы и в частности рассказы про юоновскую школу.

В понедельник у нас меняли натуру; теперь взяли натурщицу, вероятно недель на шесть. Прилагаю снимок, сделанный Гроссером с моего этюда; в объяснение его «незаконченности» скажу, что работал всего 2 недели, между тем как у нас средняя продолжительность работы принята в 5—6 недель. Итальянец этот не мог далее позировать будучи приглашен в другое место.

Фотография сделана не вполне удачно: аппарат поставлен был слишком высоко и потому голова вышла слишком большой, а ноги сокращенными. В действительности же этюд был удачен по пропорциям.

В понедельник долго не могли найти позу; обыкновенно приходят 4—5 моделей, раздеваются и ученики голосуют; затем следует установка модели; поза, движение в скульптуре играют бо́льшую роль, чем в живописи, поэтому иногда проходит 1—2 часа, прежде чем дадут позу, которая бы всех удовлетворяла. В этот день особенно долго не могли установить модель. По предложению одной барышни, каждый самостоятельно должен был дать по позе, после чего «тайным» голосованием определили понравившуюся большинству. [...]

[...] Среди недели, так как живописное мое ателье начнет функционировать с будущего понедельника, я после занятий скульптурой в дурную погоду ходил в музеи, в хорошую же — на набережные Сены, где сперва сделал несколько карандашных рисунков, а в пятницу и субботу небольшой этюд масляными красками. К сожалению, дни стали короткими, темнеет быстро и освещение сильно меняется. [...]

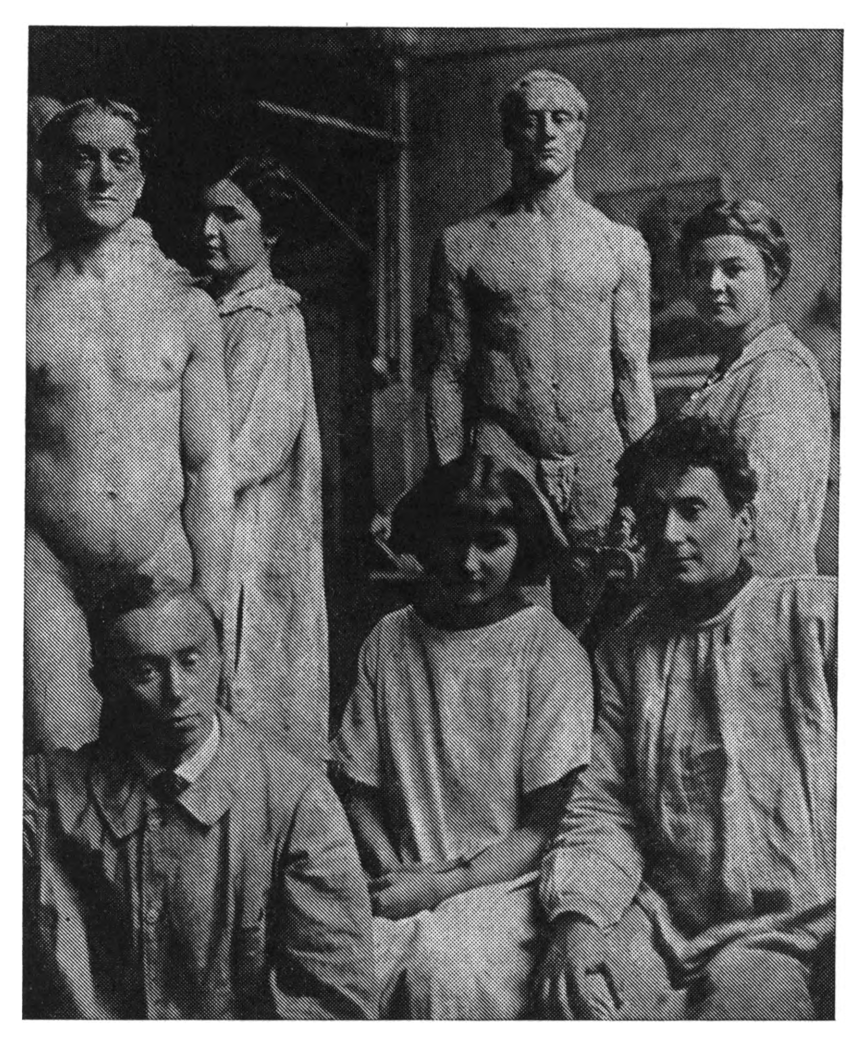
О. И. Терновец
31 октября
1913 года
Париж

[...] С этого понедельника после обеда работаю в ателье у Бржоско — польки, ученицы Холлоши; хотели мы сперва работать втроем с Соловьевой, но она внезапно удрала из Парижа; так ей здесь показалось неуютно и дорого после Мюнхена. Об ателье Бржоско напишу потом. [...]

Н. М. Терновцу
4 ноября
1913 года
Париж

[...] Я был в гостях у художника Меллера, потом в компании в одном монмартрском кабачке и в концерте. С Меллером я познакомился в прошлом году. [...] Он, как и я, юрист, кончил в Киеве. Потом жил два года в Мюнхене, занимаясь у другого профессора. Общие знакомые в Мюнхене, однако, оказались. Затем, вот уже третий год, в Париже. Он старше меня, считает себя русским — родился в Курске, хотя отец у него немец, а мать гречанка; он видный и очень красивый брюнет, с окладистой черной бородой — немного в ассирийском духе. Рисует хорошо, есть у него также и декоративный талант — ему удаются декоративные панно и графические вещи, живопись же его мне нравится гораздо менее — некрасивые негармоничные краски. Он уже начал понемногу выставляться. В прошлом году жил один по-студенчески. В конце зимы уехал в Россию, где у него заболел и умер отец. В этом году Меллер приехал с матерью [...]

[...] За лето в Париже новые дома выросли, как грибы; в особенности много строят в переулках и удален-



7. Ученики А. Бурделя в академии Ла Гранд Шомьер. Париж. 1914
Слева направо сидят — Б. Терновец, Ф. Тимофеева, А. Вертепов; стоят — В. Мухина, И. Бурмейстер.

ных от центра кварталах, так как в центре города уже все давно застроено. Постройки поражают своей стремительной быстротой; в отличие от старых домов, придерживающихся архаического каминного отопления, все новые дома с центральным, равно как с газовыми плитами, ваннами и электричеством. Все дома эти бетонные. Очень элегантные на вид, высокие (7—8 этажей), очень похожие друг на друга, так как все того же светло-желтого, кремового цвета, с той же отделкой под большие камни. Бетонные сооружения не нуждаются в просушке, в них поселяются сразу. Конечно и у нас бетону, а не кирпичу, принадлежит будущее. Кирпич и штукатурка в новых домах здесь не по-

падаются совершенно. Лишь иногда внутренние стены кладутся из кирпича.

Во дворах и закоулках при таких новых домах построено много ателье, тоже со всеми удобствами. Часто даже видишь целые дома, специально предназначенные для ателье. Наиболее обычные типы — это ателье с одной, двумя и более комнатами, не считая кухни, ванны и т. п. Все квартиры этого рода двухэтажные, с внутренней лестницей, так как ателье почти всегда вышиною в два этажа. Верхние ателье обыкновенно ценятся дороже нижних, как более светлые.

В таком доме снял себе помещение и Меллер, в аналогичном же размещено и помещение Бржоско, с которой я сейчас работаю по живописи после обеда. [...]

Е. Н. Терновец
9 ноября
1913 года
Париж

[...] Вчера в субботу я слушал Ivette Guilbert [Иветт Гильбер], знаменитую «diseuse», создавшую целый жанр песен с эстрады. Она уже старуха, еще лет двадцать тому назад ее увековечивали в набросках и картинах художники, например, Toulouse-Lautrec [Тулуз-Лотрек]. Теперь из «тощей, как палка», она превратилась в полновесную особу, но тучность и года ее забываются — столько в ней огня, жизни и неумирающего искусства. Она не только поет, но и играет — вся: жестами, фигурой, лицом. Несомненно, она повлияла в свое время на Оленину-д'Альгейм. В программе были народные песни, начиная с 12 века и кончая 18-м. Часть их была мне уже знакома по исполнению Неждановой (у которой благодаря ее чудному голосу они лучше звучали и музыка более чарует, но зато теряется их характер). Не вполне удачно было присоединение к музыке танцев: в последних номерах Гильбер пела, а шесть девушек, в легких платьях, типа 18 столетия, грациозно кружились по сцене. Внимание раздваивалось и впечатление оказывалось менее сильным. Напротив, мило и весело было, когда публика, по приглашению Иветт Гильбер, подпевала ей припевы. Выступали также и ее «сотрудницы», но ученические подделки казались еще более жалкими наряду с блеском оригинала.

Недели две тому назад был в одном художественном монмартрском кабачке. Монмартр — старый художественный центр, лежит в противоположном конце Парижа, чем Монпарнас, куда ныне перекочевали художники. Это колоритный квартал; соприкасаясь частью с центром города, он там необычайно заселен; там вечная сутолока и движение; здесь бесконечные ряды синематографов, кабарэ, гигантских варьете, бальных зал и т. д. Уже здесь публика становится демократичной; чем дальше, тем все более и более попадаются подозрительные личности — знаменитые парижские апаши. Местность круто подымается в гору; вверх ползут целой сетью мрачные улочки, народу все меньше, местность все глуше. Эти дебри были излюбленным местом художников и апашей. Где-нибудь в глухом переулке, в полуразрушенном с виду домике ютится уютное кафе, которое почему-либо полюбилось художникам. Здесь они, не стесняясь чужой публики, пели, импровизировали стихи, чертили наброски и карикатуры. С юностью, бедностью и талантом было неразлучным спутником

веселье. Теперь блестящие времена этих художественных кабарэ прошли. Привлеченные интересным зрелищем иностранцы и снобы быстро выкурили настоящих художников-импровизаторов. Их место заняли платные певцы и певицы. Обстановку стараются сохранить прежнюю; и действительно от этих стен веет романтической прелестью прошлого; все стены увешаны картинами, набросками, статуями, испещрены изречениями или строчками стихов. Но вместо веселящейся кучки художников сидят смущенные иностранцы, любопытно разглядывая стены.

В этом году я буду часто слушать хорошую музыку. Сюда приехал Б. В. Померанцев и поселился неподалеку от меня. Сегодня я заходил к нему около 6 часов и по моей просьбе он мне поиграл немного, между прочим отрывки из последней сонаты Бетховена. Какая красота! Конечно Бетховен, самый глубокий, самый сложный из музыкантов. [...]

О. И. Терновец
12 ноября
1913 года
Париж

[...] Опишу, как провел прошлую неделю: утром продолжал лепить натурщицу; но так как поза у нее трудная и неустойчивая, и кроме того в нашей мастерской было очень много народу и работать не всегда потому удобно, то со вчерашнего дня я перешел в другую мастерскую и решил вылепить ноги (ступни) натурщицы в натуральную величину; задача хотя и мало художественная, но очень полезная, так как присматриваешься к таким деталям и мелочам, которые не замечаешь, делая всю фигуру. Corrections Бурделя на прошлой пятнице состояли главным образом из его общих рассуждений об искусстве: он предостерегал нас от «habilité», то есть от технической, поверхностной ловкости, той манеры, которая, быть может, обеспечивает успех у публики, но всегда губит художника, как такового, заставляя его довольствоваться первым удачным результатом, компромиссом, мешая ему искать, мучиться, переделывать, портить, но в конце концов приходить к настоящему результату. Предостерегал также от манерности и советовал всегда присматриваться внимательно к природе. Потом Бурдель вынул из кармана ряд листочков и стал читать нам вслух: у него привычка записывать приходящие в голову мысли и прочитывать их ученикам. В них детское (благодаря его экспансивной восторженности) перемешивается с глубоким и правильным. Так как в этом году особенно много иностранцев, то Бурдель, прочтя листки, роздал их, и шведы, англичане, русские, составив группы, переводили их друг другу.

После обеда работали по живописи: первые три дня недели позировала нам кузина Бржоско, но, как настоящая барышня, она болтала, смеялась, когда в нее пристально всматривался, так что мы с четверга стали писать натюрморт: белый кувшин, темно-розовый стакан — в нем красные гвоздики, два банана — все это положено на стол, покрытый зелено-синим платком. Сопоставление белого, желтого, красного и синего, при яркости каждого тона, создавало интересную красочную задачу, интересную, но и весьма трудную. [...]

Н. М. Терновцу
20 ноября
1913 года
Париж

[...] В пятницу на прошлой неделе был вернисаж самой большой осенней выставки Salon d'Automne *. Эта выставка считается в Париже лучшей. Но с течением времени она все более и более «левела», покуда не была переполнена «кубистическими» и «футуристическими» произведениями. Одновременно с этим иностранцы вытесняли французских художников. В прошлом году против этих двух особенностей Осеннего Салона была поднята крайне резкая кампания в прессе. Одно время боялись, что государство, под давлением агитации, откажет Осеннему Салону в предоставлении (бесплатном) колоссального Grand Palais. Однако все окончилось компромиссом [26]. Выставку сорвать не удалось, только жюри было строже и разборчивей обыкновенного, благодаря чему выставка носила более умеренный характер, чем обычно. Крайние течения в небольшой дозе все же были допущены.

* *Осенний Салон (франц.)*

26 *В предисловии Марселя Семба к каталогу Осеннего Салона 1913 года отражены попытки сорвать Салон. Между прочим, он пишет, что их хотя и не прогнали из Гран-Палэ, но отодвинули к зиме (выставка была открыта с 15 ноября 1913 по 5 января 1914) и им пришлось показывать картины при электрическом освещении.*

Кроме колоссальной картинной выставки (более 2500 полотен), там была целая анфилада декоративно убранных комнат (я думаю не меньше 100), 3 большие залы русской выставки народного творчества, (очень слабой, наполненной всевозможными подделками под старину, очень неполной несмотря на свои 1500 №№) — игрушки, иконы, народные картинки, пряники, кружева и т. д., далее выставка плакатов, книжная и штуки 4 ретроспективных выставок (умерших художников). Словом, изобилие полное.

Вернисаж, открытый с 2 часов до 7, и на который попасть очень легко, имея хоть какие-нибудь связи с художественным миром, привлекает колоссальные толпы публики. Даровых билетов раздают десятки тысяч. Лишь чудаки платят установленные в этот день 10 fr. за право входа (обычная цена 1 fr.). [...]

О. И. Терновец
27 ноября
1913 года
Париж

[...] Вчера и третьего дня вечером у нас был урок итальянского языка. Берем его компанией — Мухина, Бурмейстер, Розенталь и я — все скульпторы из ателье Бурделя. Обратились за помощью к одному итальянцу, проживающему у нас в пансионе, будущему профессору химии в Падуанском университете. После тщетных поисков, не найдя кого нам рекомендовать, он предложил сам давать нам уроки, с условием их бесплатности. Мы согласились. [...]

В воскресенье посетил одного скульптора — Мещанинова, русского еврея, выставлявшегося в Салоне. К нему я имел в прошлом году рекомендательное письмо Вариного приятеля Тугендхольда.

[...] На этой неделе начали натурщицу в очень интересной позе; так как кроме того она сама сложена прекрасно, то в класс набилось страшно много учеников, так что на этой почве разыгрался даже маленький скандал: мы требовали установления определенной максимальной нормы работающих в каждом ателье. Теперь работаем в страшной тесноте, но все же с удовольствием, так как поза и модель всем нравятся.

В обоих ателье наших работают теперь человек 25—30, причем более половины из России; опять следова-

тельно доминируют русские; потом идут англичанки и американки и на третьем месте шведки. Французов и немцев мало. [...]

О. И. Терновец
15 декабря
1913 года
Париж

[...] Относительно — опасностей «кубизма» также можно не беспокоиться, так как я буду работать так, как найду правильным и нужным.

[...] В воскресенье утром был в Лувре, куда давно не заходил; после завтрака мы, русские, компанией в 5 человек, отправились к Бурделю, но он оказался уехавшим за город; у него очень интересная обстановка; подробно опишу тогда, когда наш визит удастся; теперь, посидев минут 10, мы решили его не дожидаться и отправились в Salon d'Automne. Я наверное в четвертый или пятый раз. [...]

Н. М. Терновцу
23 декабря
1913 года
Париж

[...] Сегодня утром в школе занятия, начинаем новую модель; все утро провозились, ища позы, которая бы всех удовлетворила. Только что оконченную работу мою Бурдель вчера похвалил; я попросил товарища снять ее; если хорошо выйдет, фотографию пришлю вам. [...]

Н. М. Терновцу
2 января
1914 года
Париж

[...] Утром работал в школе; стоит мужская модель, очень хорошая; я делаю верхнюю половину фигуры, начиная немного выше колен, в натуральную величину.

[...] После 9 часов вечера отправился к сотоваркам по школе, Мухиной и Бурмейстер, снимающим ателье; это одни из симпатичнейших людей среди моих парижских знакомых: обеим по 24 года; обе сперва рисовали — Мухина у Юона, Бурмейстер — в Риге, а потом перешли на скульптуру; я их знавал уже в прошлом году (обе, так же как и я, занимались у Бурделя и жили в пансионе m-me Jeanne); затем была С. Ф. Розенталь (тоже скульпторша, москвичка); Вертепов, про которого я как-то писал, и итальянец, у которого мы берем уроки; благодаря его присутствию разговорным языком был признан французский. Кроме того были еще две рижских знакомых Изы Бурмейстер.

Сидели в одном углу большого ателье; кто вокруг чайного столика, кто на большом диване; в другом конце горела пышная елка («елку» справляли 24 декабря, когда я по болезни отсутствовал). Приятно было любоваться светом свечей. Я чувствовал себя хорошо в этот вечер, был в ударе, развлекал всех разговором. Вспомнили русский обычай и, растопив воск, лили его в воду и гадали по теням. В 12 часов ночи хозяйки подали нам стаканчики с глювейном и мы чокнулись, желая друг другу счастливого года. Из нижнего ателье, где живет семья французского скульптора, все время неслись шумные звуки, топанье и песни: французы встречали Новый год шумнее и оживленнее нашего.

После часу разошлись; мы звали барышень идти с нами в Русскую академию, но они отказались и были правы; мы же с Вертеповым, проводив по дороге 2—3 попутчиков, около двух часов попали в Académie Russe, где устраивалась «Soirée amicale» * по случаю Нового года. Русская

* *вечеринка (франц.)*

академия представляет собой 2 больших грязноватых ателье, в одном занимаются живописью, в другом — скульптурой. Занятия идут без преподавателя. Половина, а иногда и мень-



8. Ученики А. Бурделя в академии Ла Гранд Шомьер.
Париж. 1914
Второй справа сидит — Б. Терновец.

ше — русские, остальные — шведы, немцы, французы и другие национальности, привлеченные необычно дешевой платой за занятия. Благодаря этой низкой плате Академия сводит еле-еле концы с концами и неизбежный дефицит покрывает доходом с лекций, вечеринок, балов и т. п. Во главе дела стоят русские, между прочим талантливый и довольно комичный малый Булаковский (скульптор), о котором всегда ходит масса смешных рассказов. [...]

[...] Большинство находилось в живописном зале; здесь стены были украшены карикатурами на деятелей Русской академии; так как оригиналы фигурировали тут же, то выходило довольно смешно. Вдоль стен, в беспорядке, стояли ряды стульев, середина была пуста; тут устраивались танцы и попросту толчея в ступе. [...]

О. И. Терновец
11 января
1914 года
Париж

[...] В прошлое воскресенье я утром отправился к Мухиной и Бурмейстер. [...] Вместе осмотрели громадное кладбище Père Lachaise. Здесь имеются могилы очень многих французских знаменитостей; ввиду дурной погоды мы оставались недолгое время; весной, когда все распустится и зазеленится, приеду осмотреть обстоятельнее; покуда видел знаменитый памятник «Aux Morts» * скульптора Бартоломе

* *«Памятник мертвым» (франц.)*

(фотографию прилагаю); памятник знаменитой пары влюбленных Абеляра и Элоизы (в готическом стиле); далее, памятники Феликсу Фору (бывшему президенту), Мюссе, Россини, художнику Кутюру, музыканту Оберу и другим. Не разысканными остались многочисленные могилы, в том числе Мольера, Бомарше, Беранже, Шопена, Энгра, Рашели, Тальма, Бальзака, Бизе, Делакруа, Давида и многих

других. Ходя по кладбищу и натыкаясь ежеминутно на громкие имена, чувствуешь с уважением, сколько гениев подарила миру французская нация.

Кладбище грандиозно по пропорциям, занимая 43 гектара.

Оно расположено на возвышенностях холмов, откуда в хорошую погоду должны открываться красивые виды. Постоянные спуски и подъемы разнообразят его; все же здесь нет той красоты, запустения и печали, которыми полны наши русские кладбища. Слишком все прямолинейно, слишком правильны аллеи, однообразно скученны могилы и самые памятники, — в большинстве небольшие (в 1,5—2 раза больше человека) часовеньки-ящики, похожие друг на друга.

К завтраку я слегка опоздал; после завтрака решил осмотреть «Джоконду», впервые появившуюся в стенах Лувра[27]; шел пешком и это обстоятельство отклонило меня от первоначального плана: попав на берег Сены и увидев бесконечные полки букинистов, занявшие всю линию набережной, я не удержался и стал рассматривать книги: проснулось былое увлечение книгами. [...]

27 *«Монна Лиза» (так называемая Джоконда) Леонардо да Винчи была похищена из Лувра в 1911 году.*

[...] Покуда я рылся в старинных книгах (купил задешево романы Вольтера), стало темнеть и я, посмотрев на часы, увидал, что далеко за три. Поспешил скорее через мост к Лувру. Меня поразило колоссальное оживление, царившее вокруг него. «Монна Лиза» своей улыбкой привлекла десятки тысяч посетителей. К сожалению, моя попытка осмотреть ее кончилась неудачно; обычный ход в ее залу был закрыт, а идти на другой конец Лувра было поздно. [...]

Н. М. Терновцу
19 января
1914 года
Париж

[...] В прошлое воскресенье, 11-го января, я среди дня провожал итальянца, Бортини, на вокзал; он уехал прямым поездом, делающим переезд Париж—Милан за 15 часов. Нас, провожающих, было четверо; с вокзала в третьем часу отправились в Лувр, где было большое стечение публики по случаю возвращения «Джоконды». Всех желающих увидать ее впускали в определенный вход, причем на улице приходилось минут 10 стоять в очереди — так велик был наплыв посетителей, хотя показывают ее (и бесплатно) почти что неделю. Попадая в Salon Carré, где она висит, вы оказываетесь в коридоре из двух низких заборчиков, которые регулируют людской поток. Перед картиной нельзя остаться и минуты, «gardien» * и полиция настойчиво просят двигаться вперед и публика, бросив несколько любопытных взоров, принуждена разочарованно оставить «Джоконду»; слышна часто английская речь, хотя большинство воскресной публики — это средние классы и трудящийся люд, взбудораженный сенсационным бегством и возвращением таинственной «Монны Лизы». Поскольку позволяет судить первое беглое впечатление, «Монна Лиза» мне очень понравилась. Краски хотя и потемнели (или испорчены во время позднейших реставраций), но все еще можно любоваться этой работой, где тончайшее мастерство соединилось с глубоким выражением. Да, «Джоконда» оправдывает свою славу единственного портрета в своем роде; она действительно как-то стоит особняком, на каком-то почетном месте в кругу других картин. [...]

* *сторож (франц.)*

В пятницу был на концерте Бузони. [...] Бузони встретили очень тепло, в особенности после эффектных этюдов Шопена; но мне игра его мало импонирует: несмотря на блестящую технику, меня отталкивает этот внутренний холод, расчет вместо вдохновения, мысль и вкус вместо творческого порыва. Кроме того чувствуешь равнодушие Бузони к играемым музыкантам и заражаешься этим равнодушием по отношению к пианисту. [...]

В субботу вечером был у барышень *, с которыми занимался итальянским языком; теперь мы читали Достоевского.

* В. Мухиной и И. Бурмейстер.

В воскресенье, среди дня, с ними и еще двумя товарищами по скульптурному ателье мы были у Бурделя. У него по воскресеньям приемные часы от 3 до 5. Мы как-то раз собрались к нему, но неудачно, он был в отъезде. Теперь все обошлось благополучно: у Бурделя мы застали двух французских и одного шведского художника; затем двух бывших его учениц и одну, которая теперь работает в его ателье. Познакомились с женой Бурделя, симпатичной гречанкой, и маленькой трехлетней дочкой Бурделя — настоящей дикаркой. Она ни с кем не хотела разговаривать и лишь одна ученица сумела пленить ее своим меховым боа.

Сперва смотрели вещи Бурделя, выставленные в его ателье-гостиной. Здесь многочисленные его вещи в бронзе и некоторые в гипсе. Кроме того несколько античных и средневековых статуй. Потом Бурдель показывал многочисленные свои наброски с Дункан, которой он горячий поклонник. Перешли затем через двор в два другие ателье (всего у Бурделя до 7 ателье), в них находятся вещи, над которыми он сейчас работает. В одном ателье все стены увешаны красивыми эскизами фресок, которыми он расписал в прошлом году новый театр Champs Elysées. Видел эскизную скульптуру очень красиво задуманного памятника Мицкевичу в Париже[28]. Сейчас Бурдель работает главным образом над двумя вещами: одной — грандиозным кентавром, которого он собирается выставить в Весеннем Салоне (это очень красивая и удавшаяся вещь); другая работа еще более грандиозная — конный памятник[29], заказанный Аргентинской республикой; всадник с постаментом будет вышиной в 15 метров; пока Бурдель работает лишь над маленькой (полуметровой) моделью памятника; потом модель эта будет увеличена в несколько раз (машинным способом), Бурдель внесет необходимые поправки и изменения, после чего глиняную махину увеличат (опять-таки чисто механически) до настоящих размеров, и Бурдель придаст модели ее окончательный вид. Работа затянется еще надолго, так как кроме верхней конной статуи, внизу по углам будет еще четыре символических статуи. Бурдель, как всегда, увлечен своей работой, много говорит и, не стесняясь, расхваливает будущую свою работу — это его всегдашняя манера, следствие его южного темперамента. [...]

28
Над памятником Мицкевичу Бурдель работал с 1909 года. Один из эскизов памятника и видел Терновец в его ателье. Проработку в глине в натуральную величину Бурдель заканчивает в 1917 году. На площади Альма в Париже памятник был поставлен в 1929 году.

29
Конный памятник — это памятник Альвеару. Поставлен в Буэнос-Айресе в 1917 году.

Н. М. Терновцу
2 февраля
1914 года
Париж

[...] В среду мы все ученики Бурделя были на matinée * в театре Режан, где известный французский артист Silvain [Сильвен] (из Comédie Française) давал «Филокте-

* *утренний спектакль (франц.)*

та» Софокла в своем переводе, причем играл заглавную роль. Ему уже лет под 60. Его жена, представительная сорокалетняя особа, играла юного грека Неоптолема. Silvain считается одним из редких знатоков классической драмы. Очевидно он человек с большими средствами, ибо поставил трудную пьесу Софокла за свой счет, причем она будет идти лишь один раз; к тому же почти все билеты были пригласительные, то есть ничего ему не принесли. Бурдель с ним дружен и потому мы все получили по билету. Большинство моих русских коллег осталось недовольно игрою французов; действительно, трудно выдумать нечто более далекое идеалам русской игры: здесь нет простоты, естественности — которые в крови у русских, у французов везде на месте чувства — пафос, на месте искреннего движения — поза и т. п. Но нельзя им отказать в мастерстве, высоком техническом совершенстве игры и, в особенности, читки стихов. Так свободно, плавно и красиво не могут декламировать русские. Здесь уже не талант того или другого артиста, здесь видна богатая школа, передающая из поколения в поколение ценные традиции. В публике были виднейшие представители художественного и литературного мира; много причастной к искусству молодежи. Вся эта публика, очевидно благодаря за великодушно предоставленное бесплатное зрелище, не скупилась на аплодисменты, и каждый монолог, каждая эффектная фраза подчеркивались и сопровождались аплодисментами. Конечно сценическая иллюзия совершенно от этого терялась [...]

[...] В субботу с Мухиной и Бурмейстер был на «Парсифале» * в Grande Opéra. Среди публики видел между прочим и Бальмонта. У него большой лоб, но есть что-то надменное, вызывающее и мелочное в выражении рта, носа и губ. В общем лицо не привлекает, а скорее наоборот.

* *Опера-мистерия Р. Вагнера.*

[...] Декорации приличные, а для французов даже хорошие; музыкальное исполнение — и артисты и оркестр — превосходно; в постановке заметны большая тщательность и продуманность, отсутствие всяких дешевых эффектов. Музыка своим величавым, то могучим, то грустным ходом произвела глубокое впечатление. Опера необычайно трудна — уже в силу своей длинноты — и для пения, и для постановки, и для публики; поэтому в Москве вряд ли Большой театр и Зимин раскачаются ее поставить. [...]

О. И. Терновец
20 февраля
1914 года
Париж

[...] Прошлое воскресенье за мной зашли утром Вертепов, Мухина и Бурмейстер и мы отправились в пригородный парижский парк Сен-Клу, где был раньше дворец Наполеона III, сожженный при осаде Парижа пруссаками. [...]

С высот Сен-Клу, а он расположен на гористом берегу Сены, открывается чудная панорама на Париж, более грандиозная, чем вид на Москву с Воробьевых гор. Сперва бесчисленное нагромождение «кубистических» зданий (понимаешь, почему во Франции зародился кубизм в живописи), затем видно «колесо», арка Этуали, гигантские соборы, Дом Инвалидов и надо всем высоко уносящийся шпиль Эйфелевой башни. Народу, несмотря на праздничный день, мало; еще зима, — а летом по воскресеньям здесь так люд-

но, что, как энергично выразился Вертепов, — «плюнуть некуда»; впрочем попадаются сентиментальные парочки.

Из Сен-Клу мы по склонам леса дошли до Севра, где расстались с Вертеповым, а я с Мухиной и Бурмейстер, мимо интернационального бюро метрических мер, где хранятся оригиналы всех метрических единиц, отправились в Музей севрской фарфоровой мануфактуры, который и осматривали до 4 часов, пока его не закрыли. Осмотр древних керамик доставил мне глубочайшее наслаждение. В особенности художественные отделы: малоазиатский, персидский, затем — итальянский Ренессанс и китайский. Русское искусство совсем не представлено, за исключением каких-то нелепых кукол новейшего производства. В азиатской керамике очень изящны форма и рисунок, а в особенности хороши краски, то певучие, то смело декоративные. [...]

Е. Н. Терновец
Февраль-март [?] 1914 года
Париж

[...] На прошлой неделе присутствовал на двух занятных лекциях. Во вторник в большом зале, битком набитом публикой, читал Бальмонт. Публики собралось невероятное количество; несколько лет прожил Бальмонт в Париже не замечаемый и не почитаемый здешней колонией; теперь же после его триумфальной поездки в Россию, слава его быстро разрослась и в публике проснулся к нему интерес. Этим объясняется, что лекция об Океании — тема далекая от всех наших повседневных забот — собрала такое количество публики. Уже подходя ко входу, я увидал громадную толпу, запрудившую улицу; у французов идиотский обычай: вы покупаете билет ненумерованный и уже при входе в театр вам выдают нумерованное место. Значит, вы, во-первых, до самых последних минут не знаете точно, где сидите, а, во-вторых, вся эта процедура только понапрасну задерживает публику. В зале душно, тесно, давят, толкают, вообще российская атмосфера.

Когда Бальмонт взошел на эстраду, я живо припомнил серовский портрет углем, напечатанный в первом № «Золотого Руна» *. Бальмонт мало изменился с тех пор:

* *«Золотое Руно», 1906, № 1.*

те же пышные кудри, огромный крупный лоб, неприятный, заносчивый рот и вздернутый нос; может быть щеки стали полнее и общий вид поэта более «земной». Впрочем, стиль все же был сохранен: читал он с каким-то акцентом, присюсюкивал; перед ним, на широком столе в живописном беспорядке, разбросаны были цветы. Публика слушала внимательно и не пробовала смеяться при рискованных эпитетах и слишком смелых описаниях океанских впечатлений. Впрочем, после футуристов Бальмонт кажется совсем паймальчиком.

Как раз на лекции скульптора Архипенко — «кубофутуриста», был я в четверг. Он разъяснял в смутных и неясных фразах принципы своего искусства. Впрочем, говорил так плохо, что слушать было почти невозможно. Присутствовали лишь избранные: его ученики и их знакомые, в числе последних и я; ушли довольно рано, а потом компанией ходили по парижским улицам и закончили вечер в кафе, все рассуждая о проблемах искусства, переживающего в данную эпоху такой кризис и разброд, как еще никогда. Вам, музыкантам, трудно себе представить то потрясение

основ, которое пытаются произвести крайние течения в искусстве. Отрицание же их огульно — невозможно, ибо во всем новом где-то скрыто зерно истины. [...]

О. И. Терновец
3 марта
1914 года
Париж

[...] Сейчас утром работаю над натурщицей в ателье, а среди дня мы, по совету Бурделя, взаимно лепим друг с друга портреты: каждый позирует поочередно, остальные три работают. Работают 2 барышни (едущие в Италию) *, Вертепов и я. [...]

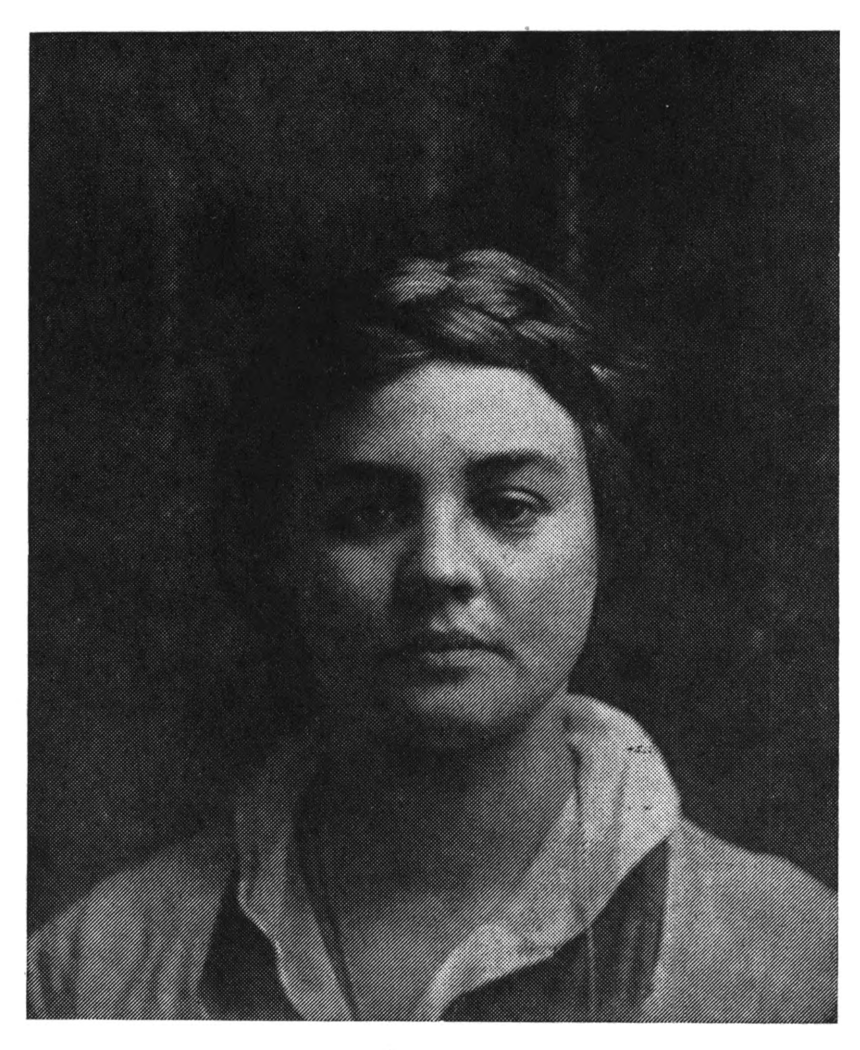
* *В. Мухина и И. Бурмейстер.*

Н. М. Терновцу
11 марта
1914 года
Париж

[...] При письме прилагаю фотографический снимок с моей последней работы (предпоследнюю — мужской торс «Grandeur nature» я не снимал, так как был им недоволен). Я сделал три снимка с разных точек зрения и присылаю наиболее удавшиеся. Фигура моя многим нравилась и товарищи посоветовали ее отлить из гипса, но я пожалел 30 франков и испугался возни, связанной с хранением и перевозкой ее и потому не сохранил. Впрочем, через некоторое время научусь сам отливать из гипса, тогда отливка будет обходиться втрое дешевле — по себестоимости гипса. При первых опытах подобной «самодельной» отливки я присутствовал в воскресенье в ателье у Мухиной и Бурмейстер. Наш сотоварищ Вертепов в первый раз пробовал отлить из гипса голову, сделанную Бурмейстер.

В субботу без меня они сделали «негативную» форму: покрыли глиняную голову сперва цветным, а затем простым слоем гипса и когда он стал твердеть, разрезали его пополам заранее проложенной веревкой.

Когда я пришел утром в воскресенье, гипсовая форма была уже готова: высохла, вымыта от глины. Теперь обе половины ее крепко связали веревками и полую поверхность внутренности обмазали жиром, чтобы к ней не очень прилипал гипс. Потом развели гипс и стали наливать осторожно в форму, качая ее во все стороны, во избежание воздушных пузырей: часто воздух застревает где-либо и на этом месте образуется потом дыра. Гипс твердеет быстро, причем, твердея, образует теплоту, так что видать даже пар, поднимающийся из внутренней формы. Через час — полтора можно без опасений приняться за откалывание формы: мы работали втроем, ударами молотка по железным стекам раскалывая на кусочки внешнюю форму и осторожно освобождая из-под «негативной» оболочки «положительный» слепок. Редко кто-либо по неосторожности заходил слишком далеко и оставлял следы от острия стеки. Голубоватый (нами окрашенный) слой внутренней стороны негативной формы всегда предупреждал о приближении настоящей. Работали мы часа 2,5—3. Наконец, вся форма была отбита и мы могли полюбоваться на результаты своих трудов: в общем отлили для первого раза довольно удачно, хуже профессионального «мулёра», но все же довольно сносно. Не удался совершенно лишь нос: там застрял воздух и потому, вместо гипса образовалось пустое пространство. Кроме того неосторожным ударом было отбито правое ухо. Все же мы с удовольствием смотрели на плод нашей первой попытки. Нужно добавить, что снять муляж с головы гораздо легче, чем с фигуры, ввиду сложности и запутанности многочис-



9. И. Бурмейстер. Ученица А. Бурделя. Париж. 1914

ленных форм. Проработали мы с обеденным отдыхом с 10,5 до 5 часов, и еще накануне потратили часа 3, так что я стал находить не вздутой цену мулёра, требующего за небольшую статуэтку 30—40 fr. за муляж. [...]

[...] Живу по-прежнему, работаю по утрам в мастерской Бурделя, а среди дня стал заниматься у себя в ателье. [...]

Н. М. Терновцу
24 марта
1914 года
Париж

[...] В маминых письмах в последнее время часто подымается вопрос об Училище живописи и ваяния в Москве. Проглядывает ее желание, чтобы я попробовал поступить в него, опасение, что одни занятия у Бурделя не дадут мне достаточной суммы знаний. По этому поводу мне хотелось бы высказать несколько соображений.



10. Портрет И. Бурмейстер.
Работа одного из учеников А. Бурделя.
Париж. 1914. Глина.

Прежде всего исхожу из того положения, что искусством я занимаюсь серьезно, то есть с мыслью, что это будет основным занятием моей жизни, что я занят им не от безделья или в виде пробы, но в силу той склонности, которую я к нему питаю и которая заставляет меня предпочесть эту, не особенные прибыли сулящую и достаточно мучительную (в силу постоянных поисков, ввиду общей путаницы, когда художники не знают, что начать, куда идти) деятельность, другой деятельности — быть может более спокойной, почтенной и прибыльной. Значит я должен стремиться к таким условиям работы, чтобы занятия мои были наиболее плодотворными, то есть с одной стороны, наблюдение, опыт над природой обогащали бы мои знания, а изучение искусства старого и современного облагораживали бы вкус.

Я почти не сомневаюсь, что из теперешних скульпторов Франции, да и всего мира, Бурдель самый значительный; хотя как преподаватель он и не так высок, как художник, но все же советы его бесконечно ценны, и еще важнее то обстоятельство, что в его мастерской сгруппирован ряд молодых художников талантливых и серьезно работающих. Я уверен, что ни в одной мастерской Европы, частной или академической, не появляется за год столько хороших работ, как у нас. Что наши работы лучше — этого не увидит публика, но почувствует всякий серьезный знаток искусства, потому что мы заняты и разрешаем прежде всего основные проблемы, а не поверхностные задачи [30].

Кроме того вряд ли стоит говорить о том, насколько больше художественных впечатлений и эмоций дает парижская жизнь, чем всякая иная. И все же, несмотря на эту «апологию» школы Бурделя и Парижа, я не отношусь отрицательно к мысли о поступлении в Московское училище. [...]

[...] Не очень увлекаясь мыслью о Московском училище (преподаватель которого Волнухин конечно не стоит и мизинца Бурделя), я бы не счел время потерянным, если бы, положим, в 2 года удалось окончить курс, приобрести права, возобновить знакомства, создать новые полезные отношения, а главное снова прикоснуться к «сердцу России» Москве и видеть вас всех вокруг себя. К сожалению, снова подчеркиваю, нельзя с твердостью говорить ни о поступлении, ни о скором прохождении курса; отсутствие объективных данных, по которым можно судить об успехе, — таково печальное обстоятельство нашей действительности, которое делает ее непохожей даже на родственные искусства, например, музыку, которая в силу своей большей техничности, большей виртуозности допускает скорее объективную оценку.

В настоящее время по утрам я работаю над женской фигурой (интересной, но ввиду худобы и вышины довольно трудной), моя работа обычного «академического» размера, приблизительно 1/3 человеческого роста (равно как и та, фотографию которой я прислал). Среди дня поочередно позируем друг другу для портрета.

Бурдель последнее время был очень занят; во-первых, у него срочная работа для Аргентинской республики: памятник какому-то национальному герою и большая статуя раненого кентавра для городского парка. Кроме того он спешно доканчивал фресковые композиции в театре Елисейских полей; завтра после занятий мы всей группой туда направимся и Бурдель покажет нам в фойэ театра свои последние вещи. [...]

30
Б. Н. Терновец в своей книге о Бурделе, над которой он работал уже в 30-е годы, так вспоминает Бурделя-педагога (в монографии, изданной в 1935 г., эта страница в процессе редактуры была опущена).
«В моей памяти встает Бурдель, приходящий по утрам на корректуру в нетерпеливо ожидающую его мастерскую; первые замечания отрывисты, немногословны, иногда несправедливо резки или неумеренно и внешне хвалебны. И затем всегда неожиданная ассоциация мысли или образа зажигает его воображение и он, увлекаемый своим бурным ораторским красноречием, развертывает грандиозные, иногда слишком ослепительные для аудитории построения. Поток южного вдохновения несется, не всегда регулируемый сдерживающим сознанием. Внутренняя логика красноречия Бурделя вела его к преувеличениям, подчеркнутости, максимальной экспрессивности — проявляя здесь ту же закономерность, что обнаруживается и в его скульптурном oeuvre.
В другие дни Бурдель, оставаясь более сдержанным, вел своих учеников к анализу принципов искусства скульптуры. Он говорил о строении формы, о ее внутренней логике, о необходимости плана, сознательного отношения к работе, настаивая на архитектурных и математических элементах скульптуры. Понемногу и здесь его речь принимала закругленные формы, заканчивалась блестящей импровизацией.
В этот период начинавшейся славы заработок преподавателя частной академии вовсе не мог интересовать Бурделя; но он любил школу, охотно возился с учениками, посещая иногда совместно с ними выставки, строящийся театр, принимая их в своей мастерской, его живая натура требовала общения, выражения вовне; слушатели были ему необходимы, речь, произносимая им, зажигала прежде всего его самого. В этом стремлении поучать и назидать сказывается та же, искавшая своего выражения потребность, которая руководила и Бурделем-скульптором, влекла его к монументальным формам искусства, позволявшим обращаться к массам с проповедью и призывом».

Е. Н. Терновец
Начало апреля 1914 года
Париж

[...] В прошлое воскресенье мы, то есть Мухина, Бурмейстер, Вертепов и я, ездили в маленький город, неподалеку от Парижа, — Сенлис, где очень хорошо провели день. Какой-то мир нисходит на душу, когда бродишь по этим тихим чистым улицам после шумного Парижа. Городок

крошечный — в нем всего 7 тысяч обитателей. Со мной была книжка — иллюстрированное описание этого города — и мы без плана и не расспрашивая встречных, прекрасно ориентировались в этом небольшом городке, руководствуясь церковными шпицами.

Здесь много старинных церквей. Функционируют как таковые лишь меньшинство, в том числе превосходный собор. Другие церкви были закрыты во время Великой Революции и так уже не возродились, превращенные то в рынок, то в столярное заведение.

Собор мы смотрели утром; уходя снова туда заглянули, шла вечерня; собор пустовал, лишь на передних скамьях виднелись фигуры — исключительно женщины.

Сенлис очень древнего происхождения. Он возник во II—III веке нашей эры, когда римляне, в защиту от нападений германцев, устроили здесь укрепленный лагерь. От этой эпохи остались видимые кое-где полуразрушенные стены и раскопанная в 19 веке арена-амфитеатр, где происходили зрелища. Теперь каменные плиты арены заросли травой и кладка камней (под влиянием ли погоды или разрушенная самими жителями) невольно будит мысль о смерти и бренности всего живущего. Смотря с арены на раскинувшийся неподалеку мирный город, с его шпицами готических колоколен, нежным перезвоном часов или шумом проходящего поезда, почти невозможно представить суровый век римской империи, этих строгих, закованных в латы римских легионеров.

Своей известностью Сенлис в особенности обязан многочисленным храмам; они замечательны как образец ранней готики, когда романские формы постепенно переходили в готические. Здесь постановка проблем и разрешение их, послуживших потом образцом для всей готической архитектуры.

К сожалению, мало какие памятники доходят до нас в своем чистом виде. Часто разрушаемые, ремонтируемые, достраиваемые, они обрастают кучей придатков, чуждых первоначальному стилю и искажающих его. [...]

О. И. Терновец
Апрель
1914 года
Париж

[...] Из наиболее интересного расскажу прежде всего о посещении театра Елисейских полей, где Бурдель только что закончил фресковую живопись. Театр этот открылся еще в прошлом году; там был организован блестящий «Saison russe» с Шаляпиным (опера) и Нижинским (балет). Потом ставили Вагнера, новых французов. [...]

Для фойе и коридоров бельэтажа Бурделю был заказан ряд барельефов (числом до 60). Но сделавши 2—3 барельефа, он увидел, что благодаря особому устройству освещения скульптура страшно теряет и потому, недолго думая, решил барельефы заменить фресками. Как всякий крупный скульптор, Бурдель прекрасно рисует, писать ему тоже приходилось (в особенности пастелью), но техника фрески была ему совершенно чужда. Тем не менее природное мастерство в соединении с непревзойденным знанием человеческого тела и неистощимой композиционной фантазией помогли ему сделать невыполнимое и в год проделать работу, которая при обычном темпе потребовала бы десятки лет. [...]

[...]При спешной работе не все вещи одинаково ценны. Но все же есть ряд фресок, доходящих до лучшего, что когда-либо было создано в этом роде, прямо гениальных. С волнением ходили мы, его ученики и друзья, наслаждаясь плодами его неистощимой фантазии: как свежо, заново трактует он мифы эллинского мира.[...]

О. И. Терновец
18 апреля
1914 года
Париж

[...]Вообще последние вечера мы почти всегда встречались в своей компании — хотели провести их вместе; так, на следующий день ходили вечером, прощались с Парижем и любовались чудной Notre Dame при ночном освещении; во вторник были вечером в кафе «Closerie de Lilas», где собираются в этот день «левые» поэты и художники; в среду, 15-го барышни наши — Мухина, Бурмейстер и Попова (специально приехавшая к ним для этого путешествия из Москвы), уехали на 2—3 месяца в Италию. С их отъездом образуется какой-то пробел, так мы все друг с другом свыклись. Правда, скучать мне не придется, так как здесь в Париже у меня большее знакомство, чем в Москве.[...]

Н. М. Терновцу
25 апреля
1914 года
Париж

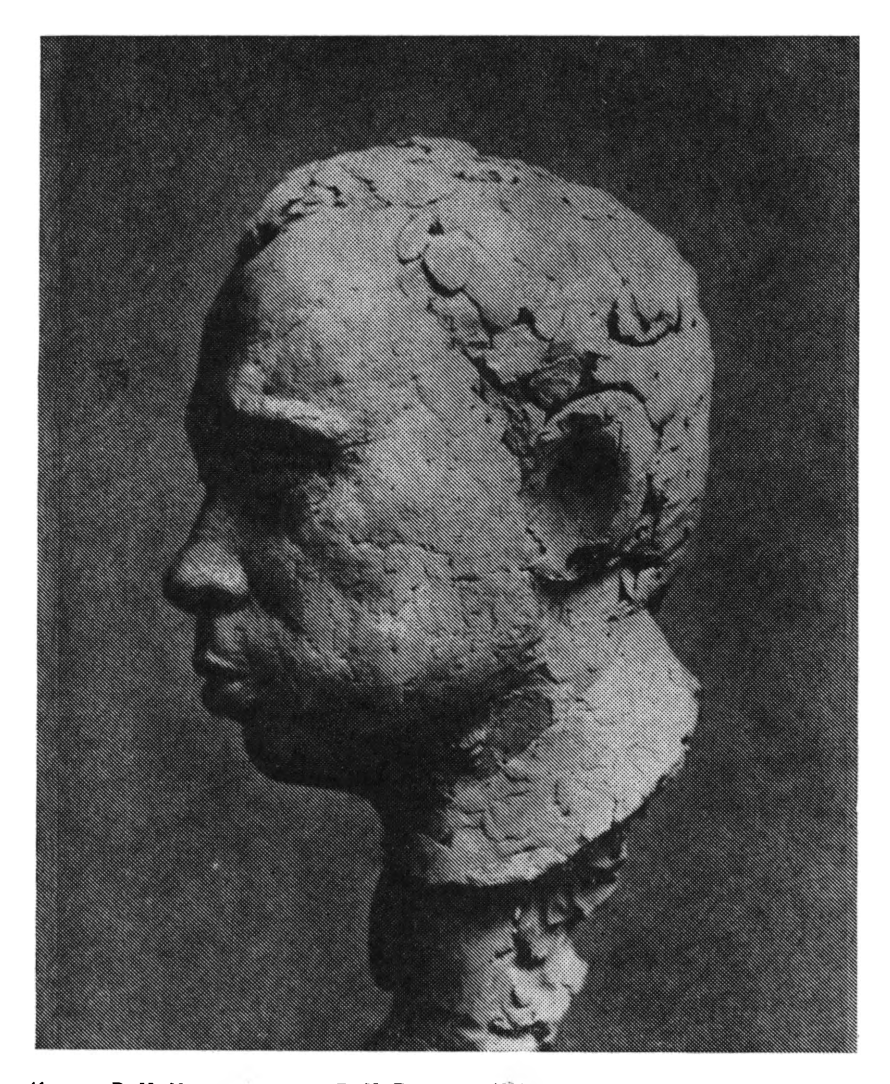
[...]Эту неделю познакомился с некоторыми интересными типами; теперь, с отъездом наших барышень в Италию, у нас почти исключительно мужское общество; чаще захожу в кафе, а там очень быстро через знакомых завязываются новые знакомства; так, например, говорил я с одним «африканцем», то есть русским художником, лет 30, принявшим участие в одной экспедиции (английской), которая в полтора года прошла всю Африку пешком с севера на юг и вернулась обратно. Конечно, его рассказ изобиловал многими интересными эпизодами. Потом познакомился со скульптором Эрьзя, мордвином, попавшим без [знания] языка в Париж, простым крестьянином, не стесняющимся носить рубаху в столице Франции. Он очень одарен и работает прямо по камню.[...]

О. И. Терновец
1 мая
1914 года
Париж

[...]В школе работаю по-прежнему; благодаря отъезду многих старых учеников и поступлению новых, большею частью малоопытных, общий уровень сильно понизился. Бурдель уже две недели не давал нам корректуры; он уехал в Италию. В Венеции было отведено ему 2 комнаты на международной выставке. В Италии он выставлялся впервые; его успех превзошел всякие ожидания; его всячески там чествуют; государство заказало ему большую бронзовую статую для римского музея. Пожалуй, на будущий год у нас в ателье появятся ученики итальянцы; пока же преобладают три нации — русские, поляки и шведы.

[...]Третьего дня я был на представлении «Frères Karamasoffs» * в театре «Vieux Colombier» **. Я уже раньше слышал довольно отрицательные отзывы об этой постановке, но мне хотелось самому посмотреть, как представляет себе нас русских наиболее культурная часть французского общества. В отличие от большинства парижских театров, предприятий чисто коммерческих, ставящих в течение всего сезона одну обстановочную пьесу, Théâtre du «Vieux Colombier» решил завести сменяющийся, идейный репертуар,

* *«Братья Карамазовы» (франц.)*
** *Театр «Старой Голубятни» (франц.)*



11. В. И. Мухина. Портрет Б. Н. Терновца. 1914

где, наряду с классиками, шли бы современные французские пьесы, а также переводные. Создалась талантливая труппа, сняли и заново отделали небольшой театрик (весь из партера, без верхних ярусов) и начали действия. Несмотря на отличную игру, публика не выказывает больших симпатий, и небольшая зала театрика часто наполовину пуста. Во всех журналах имеются лучшие отзывы и приветы этому молодому начинанию (были между прочим корреспонденции в «Аполлоне» и «Русских Ведомостях»), но сумеет ли оно побороть равнодушие парижской публики — на редкость консервативной, еще сомнительно.

Два писателя Copeau [Копо] и Croué [Круэ] сделали из романа Достоевского сценическую переделку

в пяти актах; они не сделали ее подобно Художественному театру, благоговейно перенесшему на сцену целые отрывки из романа и ничем не посягнувшего на содержание романа. Французы произвольно перетасовали роман, связали воедино и втиснули в узкие рамки 5 актов самые разнородные части романа, насочинили почти что половину, уничтожили всю глубину и философию романа, не передали характера действующих лиц и оставили лишь ряд сумбурных происшествий, где действующие лица сменялись, как в калейдоскопе; все, что происходило, было непонятно ни для русских, знающих роман, ни тем более для французов; все персонажи казались свихнувшимися и получалось впечатление, точно вы в каком-то сумасшедшем доме. Зрители французы возмущались или смеялись; возгласы «dégoûtant», «ridicule» * сменялись тихим подавленным смехом. Нечего

* *отвратительно, смешно (франц.)*

и говорить, что действующие лица были ни на что не похожи; ни французы, ни русские, а просто персонажи из какого-то кошмарного маскарада; монахи, например, в коротких поддевках и высоких сапогах, Иван Карамазов был бритым парижским франтом и т. п. Тем не менее зрителям нравилась и игра и постановка; они считали, очевидно, что театр прекрасно передал «русский дух», и усердно аплодировали в антрактах, а публика этого театра непохожа на другие и отличается своей интеллигентностью. Да, французы хороши лишь тогда, когда исполняют своих классиков, например Мольера, тут они бесподобны; в пьесах же русского репертуара они абсолютно беспомощны.[...]

[...]Объявлена программа русских спектаклей; они будут даваться в Grand Opéra с 14 мая по 6 июня, будет всего 10 спектаклей, цены очень высокие. Будут поставлены две оперы: «Золотой петушок» Римского-Корсакова и «Соловей» Стравинского, и ряд балетов. К сожалению, в операх колоратурную партию поет Добровольская, а не Нежданова; затем опасно и то, что декорации к «Золотому петушку» (которые так удались и Билибину у Зимина и Коровину в Большом театре) будет писать Гончарова — футуристка. Пожалуй, создаст нечто неудобоваримое.

Н. М. Терновцу
Первая половина мая 1914 года
Париж

[...]В субботу появился в школе Бурдель, после трехнедельного перерыва. Он с женой ездил в Венецию и Равенну. Бурдель показывал нам фотографии с поразивших его картин и фресок. Больше всего ему нравится самая ранняя стадия венецианского искусства, когда сильны были еще традиции Византии и ярче чувствовалось восточное влияние. Типично итальянское искусство Ренессанса нравится ему значительно менее.[...]

О. И. Терновец
17 мая 1914 года
Париж

[...]Двадцатый век проходит под каким-то знаком танцев. В ресторанах, на балах всюду танцуют диковинный танго, русский балет разъезжает по всему миру. Дункан и ее подражательницы создают всюду школы и академии. Наконец появился Далькроз и создал ритмическую гимнастику. На прошлой неделе мы были в громадном Театре Шатле на вечере танцев школы Фуллер. В отличие от Дункан Лойе Фуллер танцует не под классиков, а под самую новейшую музыку: Дебюсси, Стравинского и других. Затем

она достигла необычайных результатов световых эффектов. Когда идет например «Фейерверк» Стравинского, то публика не видит танцующих. Лишь мантии и покрывала их, попадая в полосы света, зажигаются ярким пламенем, создавая иллюзию вспыхивающего огня. Получаются необычайные эффекты.[...]

Н. М. Терновцу
25 мая
1914 года
Париж

[...]Сперва был в Люксембургском музее и смотрел там Родена, а потом поехал в центр города, к Grand Opéra, где попытался попасть на репетицию русского балета, но неудачно. Стоял во дворе Оперы, у артистического подъезда, видел проходящих русских артистов, в числе других двух басов — московского Петрова и петербургского Шаронова, затем художника Бенуа и композитора Стравинского, который пользуется в Париже совершенно исключительным вниманием. Видел также, как подвозили декорации к «Золотому петушку». Его уже назначили три дня тому назад — но из-за опоздания костюмов и декораций перенесли на вчера, и вот, в то время как их подвозили к Опере, в самом здании лихорадочно репетировали и налаживали спектакль. В четверг и я увижу «Золотого петушка».

Вчера получил газеты из Москвы и с интересом их прочел. В особенности взволновал меня пожар в Малом театре. Гибель коровинских декораций страшно меня огорчила, ибо — без преувеличения — в современной художественной жизни Москвы — это самое ценное. Таких роскошных декораций не знает ни одна заграничная сцена. Лишь некоторые постановки у Дягилева и в Мариинском театре могут к ним приблизиться.

[...]Известия из России вообще мало радостны. Упорная реакция правительства, подавление всякой свободной общественной инициативы, серые тягучие сумерки, нависшие над бедной Россией... бррр, плохо, совсем плохо; а в результате — столь частые самоубийства, всеобщее пьянство, бесшабашное хулиганничание.[...]

[...]Впечатления, полученные от Русского балета, опишу в следующий раз подробно; теперь же сообщу об одном предложении, с которым ко мне недавно обратились. Как тебе известно, в числе городов Западной Европы, которые посещаются так называемыми «Учительскими экскурсиями», намечен также и Париж. Сюда в течение лета приезжают до 12 групп, то есть около 600 человек. Среди других руководителей (историков, социологов) намечены и два руководителя по искусству. Один из них, долженствовавший приехать из Москвы, не явился. И бюро, поставленное в довольно затруднительное положение, ищет ему заместителя. Между прочим обратились и ко мне (через общих знакомых). Я теперь колеблюсь — принять [предложение] или нет. [...]Выскажу несколько соображений: соображения положительные: 1) приношу пользу симпатичному общественному начинанию, 2) получаю за эти два месяца определенное вознаграждение — minimum около 400 fr. в месяц, 3) вынужденный подготовиться к экскурсиям, совершаю энергичную умственную работу: читаю, просматриваю снова музеи, проверяю свои оценки и отношения к различным явлениям искусства.

Соображения против: 1) беру на себя определенную тяжелую обязанность, которая может мне оказаться и не по

силам (ввиду некоторых данных моей личности: отсутствия апломба, нахальства; затем недостатка голоса, хронического насморка и т. п.), 2) должен отложить свое путешествие в Россию до середины августа русского стиля, 3) все крайне жаркое лето провожу в Париже, 4) все руководители говорят, что дело их крайне утомительное, силы их до того напрягаются, что, кроме экскурсий, ничего делать невозможно, 5) следовательно, я принужден буду устроить перерыв в моей художественной работе на 2—3 месяца.[...]

Н. М. Терновцу
1 июня
1914 года
Париж

[...]Был уже два раза на русском балете; новая роскошная постановка — «Легенда об Иосифе» под музыку Штрауса, оставила вялое впечатление; виной тому неудачное либретто и сама музыка. Наоборот, обе оперы, поставленные в один вечер — «Соловей» Стравинского и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, имели очень большой успех. «Соловей», написанный в экзотических «китайских» красках, полон неожиданными звуковыми комбинациями, чарует своей легкостью, акварельностью. Идет в превосходных декорациях Александра Бенуа. Сюжет взят из андерсеновской сказки о китайском богдыхане и соловье.

Чарующая музыка «Золотого петушка» покорила всех, но постановка — хотя и блестящая, красочная и остроумная, вызвала много споров. С декорациями в стиле русских лубков, сделанными футуристкой Гончаровой, легко было примириться. Но Дягилев и К° пошли дальше: имели нахальство сократить «Золотого петушка» наполовину, перекроить всю музыку и, наконец, **поставить эту оперу как балет.** В то время как хор и солисты, одетые в красные костюмы, сидят безучастно на эстрадах справа и слева, действие изображается балетными танцорами, благодаря чему получается нестерпимая фальшь: жест иногда не совпадает со словом, и притом — за исключением Карсавиной, блестяще танцующей шемаханскую царицу, остальные действующие лица играют совсем условно, «по-оперному». В результате, наследники Римского-Корсакова подняли судебное дело и французский суд запретил эту постановку, как искажающую намерения автора.[...]

О. И. Терновец
13 июня
1914 года
Париж

[...]Спешу сообщить, что меня назначили руководителем по художественной части в Париже. Так как папочка с симпатией отнесся к этому проекту, то, я думаю, и ты ничего не будешь иметь против. Конечно, придется вернуться в Москву много позже, провести лето в жарком и пыльном Париже, сильно утомиться и, может быть, волноваться и нервничать. Придется также на 2 1/2 месяца прекратить занятия искусством. Уже теперь я не хожу в школу и время провожу в чтении и осмотре музеев. Дело в том, что парижская программа особенно трудна, ввиду необычайной своей полноты и обширности; нужно показать: Египет, Ассирию, Грецию, Готику, Ренессанс и новое время — по скульптуре; всю живопись, начиная с итальянских примитивов и кончая французским 19 веком; затем специальные музеи: художественно-исторический в Клюни, керамический в Севре; затем загородные осмотры Версаля, Сен-Клу. Вот почему в Париже всегда с трудом можно подыскать руководителя. Флоренция, Венеция, Мюнхен и т. п. города гораздо легче:

там представлена какая-нибудь определенная эпоха и сами музеи гораздо меньше парижских.[...]

[...]Работа предстоит утомительная; в течение 60 дней на нас руководителей по искусству, падает до 68 осмотров на каждого, то есть будут дни, когда мы будем показывать и утром и вечером! Чтобы понять, как это утомительно, нужно знать, что для утреннего осмотра вы должны явиться в отель без четверти девять, самостоятельно отвезти группу в музей и показывать его до половины первого, то есть значит **говорить без перерыва** в течение трех часов; затем вы отводите группу в ресторан и кушаете вместе с ней. Столько же времени, то есть полных 5 часов, отнимает и осмотр послеобеденный.

Что умственных сил у меня достаточно — я не сомневаюсь; работая по скульптуре и живописи, я одновременно соединяю живое понимание того и другого искусства. Значительное количество книг, которое я прочел по вопросам искусства, галереи других городов, которые я посещал, расширили мой кругозор. Зато есть основание опасаться, [что] физических сил может и не хватить.[...]

Н. М. Терновцу и О. И. Терновец
Лето 1914 года
Париж

[...]Начиная с 20 июня нового стиля я участвую весьма деятельно в экскурсионной работе. Показываю ежедневно; всего через Париж пройдет 11 групп, — народу свыше 600 человек. Каждая группа делится для осмотра музеев пополам, значит всего мы имеем дело с 22 группами.[...]

[...]Я привык думать об искусстве слишком специально, слишком утонченно, терминами, недоступными среднему экскурсанту. Поэтому я всегда должен следить за собой, всегда делать некоторое усилие, чтобы вульгаризировать свою мысль. Несмотря на эти оговорки, я не раскаиваюсь, что пошел в руководители: никого бы из знакомых моих русских в Париже я не мог бы указать, кто справился бы с этой трудной задачей лучше меня; я взглянул на это дело как на известную общественную обязанность и пошел как «лучший из плохих», то есть отнюдь не строя иллюзий.

Экскурсанты в громадном большинстве очень довольны парижскими руководителями. Тип экскурсантов я пока не определил: группы попадаются чрезвычайно непохожие друг на друга.[...]

[...]Первое время я очень волновался и плохо спал; вообще, когда я говорил в первый раз, то от волнения не увидел несколько картин: хочу говорить об одном художнике, смотрю — нет его картин; хочу говорить о другом — опять нет!! На другой день пришел и увидел, что все картины на своих местах. Но проведя всю программу (**Лувр — четыре** посещения — два раза всеобщая живопись, раз скульптура и раз французское искусство, **Люксембургский музей** — одно, музей Севра — одно, и новый музей Андре-Жакмар — одно, всего значит семь номеров) при вторичном осмотре (для других групп) уже не волновался.[...]

Н. М. Терновцу
До 23 июля
1914 года *
Париж

[...]Сегодня пятница, а в воскресенье вечером у нас заседание для распределения программы следующей недели; это заседание совпадает с окончанием первого месяца работы. Об окончании экскурсионной деятельности уже теперь думаю с удовольствием; слишком треплются нервы ежедневным волнением. Дело в том, что искусство нельзя показывать хладнокровно, систематически, научно. Здесь нужно создавать настроение, заражать слушателей своим волнением и любовью к предмету. Поэтому чем лучше проводишь группу, чем — как ощущаешь — больше дал ей, тем более утомленным оказываешься к вечеру, а часто в жаркие дни и совсем разбитым.[...] Живопись и скульптуру на этот период времени пришлось к сожалению совсем забросить.[...]

[Предвоенный Париж]
Из статьи «Париж—Москва» **

Трудно указать эпоху, когда все живое и ценное в искусстве в такой степени сосредоточивалось бы в одной стране, в одном городе, как это было в западноевропейском искусстве 19 века, когда все ключи живого искусства находились лишь во Франции, вернее в Париже. Неоспоримо было главенство французского искусства 18 столетия; художественные вкусы, моды и нравы утонченного французского общества были законом для столиц и провинциальных центров остальной Европы; но все же наряду с искусством Ватто, Буше, Фрагонара, Шардена и Латура могла утвердиться в Англии блестящая школа портретистов, пышно умирала венецианская живопись в виртуозном гении Тьеполо, в изысканных пейзажных дарованиях Гварди и Каналетто, и Испания могла гордиться фантастическим Гойей; в 19 веке, за исключением первых десятилетий, когда англичане могли соперничать рядом портретистов и такими мастерами пейзажа, как Констебль, Тернер — невозможно указать на художественные явления, по своему значению приближающиеся к искусству французов. С неиссякаемым плодородием рождала почва Франции все новые и новые живописные таланты и цепь их четко очерченных профилей можно приравнять лишь к блестящей веренице флорентийского Возрождения; стоический, упорный Давид, изысканный и сладостный Прюдон, Энгр, остающийся и в живописи острым и строгим рисовальщиком, мощный Жерико, вечно волнуемый и увлеченный Делакруа, Коро и барбизонцы, дышащие тишиной лесных пейзажей, и Милле, полный спокойствия, внимательности и простоты; реалист — гигант Курбе; саркастический и яростный Домье — все они предшествовали той мощной волне, окрещенной движением импрессионизма, которой дано было преобразить лицо современного

* *Данное письмо приложено к другому — от 23 июля 1914 года, с пометкой: «Это письмо написано несколько раньше».*

** *Отрывок из неопубликованной статьи* «Париж—Москва», *написанной в 1921—1922 годах. В нем как бы подытоживаются впечатления Б. Н. Терновца о художественной жизни предвоенного Парижа. В данном сборнике (Вторая часть, раздел I) публикуется еще один отрывок из этой статьи* — [О собрании С. И. Щукина].

искусства; а после Мане и импрессионистов — все новые и новые волны: пуантилизм Синьяка и Сёра, экзотика и упрощенность Гогена, интимизм Боннара, Вюйара, смелый колоризм Матисса и всепобеждающее увлечение Сезанном, на почве которого развиваются новейшие течения: кубизм, Пикассо, Дерен... Каждое десятилетие отмечено полнотой творческого напряжения, внутренним ростом, борьбой зарождающихся сил. Нам, потомкам и преемникам, искусство Франции 19 века представляется чем-то непрерывно растущим и движущимся, каким-то великолепным, сверкающим потоком, полным внутренней связи и стихийной мощи.

Так судим мы; историческая перспектива позволяет видеть многое, что недоступно зрению современника; художники и широкая публика начала и середины века видели и судили иначе.

Художественное главенство Франции далеко не представлялось тогда неоспоримым; падение Революции и созданной ею Империи нанесло тяжелый удар удельному весу французской культуры; последовавшая общеевропейская реакция стремилась найти оживляющие силы в прошлом каждой страны; возникали романтические увлечения готикой, средними веками, делались попытки к обоснованию национальных стилей. Это искусство, обращенное к прошлому, было отмечено печатью архаизации и ретроспективизма.

В академиях господствовал классицизм, застывший в условностях, вытравлявший все живое, самостоятельное; непререкаемыми образцами являлись здесь итальянцы Высокого Возрождения и болонцы; Рим был идеальным центром этого искусства; туда направлялись для совершенствования премированные питомцы и лауреаты академий. Наряду с доминирующим положением официального академизма отметим успех у публики театрально-ложной исторической школы и мещанского реализма, резонирующего и сентиментального.

В самой Франции академизм утвердился прочнее, чем в любой стране Европы; Ecole des Beaux-Arts * и тесно связанные с нею официальные салоны являлись цитаделью художественного консерватизма; на долю живописцев, искавших самостоятельных путей, выпадали отказы в приеме в Салон, неприсуждение наград, игнорирование государством при закупках и заказах. Большинство великих художников Франции страдали от непризнания современников; слава увенчивала их после долгих лет нужды и лишений.

Появление и утверждение импрессионизма было главнейшим этапом неустанной борьбы новых начал с рутиной, моментом решительного перелома. До сих пор художники-новаторы боролись, как гениальные одиночки; теперь мы видим вокруг Эдуарда Мане группу талантливой молодежи, смелой и стойкой, сильной взаимной поддержкой, сплоченной преданностью новым идеалам; эта фаланга борцов ведет упорную тяжбу с господствующими течениями, выставляя взамен застывших шаблонов целостное художественное миропонимание; вот почему победа импрессионистов имела более глубокое значение, переворот был более решительным и шум схваток, ведущихся в Париже, отдавался

** Школа изящных искусств (франц.)*

эхом в молодых мастерских Европы. Побеждая во Франции, импрессионисты выигрывали кампанию в международном масштабе; их творчество было одновременно торжеством французского искусства в Европе.

В конце 19 века Париж является в общем сознании средоточием всех живых, творческих сил, местом зарождения все новых и новых художественных течений; он вырастает в мировую метрополию искусства: со всех сторон стекается молодежь в стены его мастерских, оглашая их разноязычной речью; каталоги выставок пестрят именами иностранцев; многие из них навсегда остаются во Франции, попадая в орбиту французского искусства: так было с испанцем Пикассо, англичанином Сислеем, евреем Писсарро — выходцем из нидерландских колоний, голландцами Ван Гогом и Ван-Донгеном, американкой Мери Кэссет и многими другими; те, кто возвращается на родину, уносят с собой воспоминания о жизни, полной творческого напряжения и смелых исканий; эти художники становятся горячими пропагандистами французского искусства; создается живая связь между художественными группировками различных стран, общность задач и устремлений, заставляющая рассматривать жизнь и развитие новейшего искусства в мировом, вненациональном аспекте.

Колоссальный Париж является как бы скоплением ряда городов, с различной культурой, нравами, бытом. В конце века излюбленным кварталом художников был Монмартр, еще хранивший черты предместья, с веселыми кабачками, где художники и артисты любили коротать вечера с шуткой и песней на устах; с тех пор многое изменилось; Монмартр застроился, в кабачки нахлынула другая публика, преображая их в места фешенебельных встреч или сомнительных увеселений; художественная богема перекочевала на юг, в картье Монпарнас, поблизости с традиционным студенческим Латинским кварталом. Здесь найдете вы ряд художественных школ, магазины красок и художественных принадлежностей, дешевые кухмистерские и кафе и целые дома, сплошь занятые мастерскими. На бульварах Распайля и Монпарнаса обычна фигура «rapin» — ученика-живописца в его светлой парусиновой или синей блузе или в традиционной бархатной куртке. Не снимая рабочего костюма, проводят здесь время отдыха за чашкой десятисантимового кофе где-нибудь в Café de la Rotonde или Closerie de Lilas. В былые дни кружок будущих импрессионистов и литераторы, их друзья, собирались в кафе Гербуа; там впервые раздалась критика унаследованных школьных приемов, искрилась блестящая и насмешливая речь Эдуарда Мане, ставились новые проблемы живописи... Кафе Гербуа давно забыто: излюбленным местом встреч и бесед является в наши дни кафе Ротонда, на перекрестке бульваров Распайля и Монпарнаса. На Ротонде, открытой днем и ночью, всегда переполненной, дешевой и доступной — яркий отпечаток художественной богемы; в Closerie de Lilas собираются более избранные группы поэтов, музыкантов, художников. Кругом, в близлежащих переулках бесчисленные частные академии: Académie Ranson — сравнительно умеренных традиций, где профессорами являются Морис Дени и его группа; Académie de la Grande Chaumière, прославлен-

ная скульптурным классом Бурделя; школа «De la Palette», где Ле Фоконье и Метценже проповедовали «евангелие кубизма».

Характерно, что большинство во всех школах принадлежало иностранцам, и, пожалуй, везде на первом плане были мы, русские; северная и восточная Европа давали вообще подавляющее большинство представителей: русских, венгров, немцев, поляков, скандинавов; англо-саксы предпочитали посещать школы более солидных направлений, а французы в главной массе все же шли в традиционную Ecole des Beaux-Arts, что не мешало им в известный момент художественного развития порывать со своей alma mater.

Интересна внутренняя жизнь и организация этих частных школ; обычно они принадлежат какому-нибудь предпринимателю, ведущему всю хозяйственную сторону дела; профессора появляются раз в неделю, по определенным дням и в остальное время ученикам предоставлена большая доля самостоятельности.

Осмотр и поправка работ — так называемая correction — производится профессором громким голосом: он обсуждает работу и дает указания не для одного автора, но для всей школы; ученики окружают плотной группой профессора; так, по очереди проходят все работы, учась на ошибках друг друга. Корректура нередко превращается в живую беседу, импровизированную лекцию, бесконечно более поучительную, чем «шептания на ухо» русских и немецких школ. Зачастую на корректуры любимых профессоров приходят ученики других академий, проверяя методы обучения и создавая связь между наиболее живыми мастерскими. Великие «судные дни» корректур обогащают душу, стимулируют работу, объединяют усилия всей мастерской, внося элементы здорового возбуждения и подъема.

А кругом развертывается богатая, переливающая всеми огнями, художественная жизнь Парижа. Кто не жил в Париже в годы перед войной, не может представить себе образ несравненного города, с его утонченной, возбужденной атмосферой, насыщенной перекрещивающимися умственными течениями, и вместе с тем чарующей легкостью, беззаботной веселостью жизни. В Париже так же легко отдаешься упорному труду, как и легкомысленному развлечению; вы перенимаете что-то от умения жить, принимать и видеть мир, что-то от упругости, огня и остроты галльского гения. Ширятся горизонты, растет и усложняется личность; бодрая и кипучая атмосфера кругом не позволит вам застывать и останавливаться.

И постепенно в вас зарождается ощущение высоты, утонченной традиционности французской художественной культуры: в ее ясности, изяществе, чувстве меры, проявляемой ею в самых смелых и крайних исканиях, в том ее качестве, которое французы определяют словом «вкус» — le goût, — высшем мериле оценки и выбора; на почве Парижа вы распознаете родственные черты, близость и сходство французской культуры с цивилизацией древних Афин.

Музеи и выставки Парижа дарят молодого художника особенно ценными и глубокими впечатлениями; выставочный сезон знает два кульминационных пункта — весну и осень; это время гигантских салонов, по своей величине

и значению не имеющих равных на континенте. Весною в Grand Palais открывается Салон Общества французских художников — пережиток когда-то единственного официального Салона; его залы — смотр академического искусства, упорно не желающего сдавать своих позиций; неподалеку бесконечные анфилады Салона Национального Общества [изящных] искусств; в 1890 году группа видных художников, возмущенная узостью академического жюри, вышла из официального Салона и противопоставила ему мощную и богатую силами организацию; в противовес консервативной тенденции старого Салона новое общество становилось средоточием исканий и независимости, пока возникший последним Осенний Салон не привлек к себе всех борцов и новаторов; большинство ценимых в России художников — члены Осеннего Салона; великой честью для Осеннего Салона было участие в нем Сезанна, Родена и Ренуара; напомним, что многие русские художники входили в состав этого общества: Бакст, Голубкина, Грабарь, Кандинский, Кузнецов [П. В.], Сомов, Тархов, Трубецкой...

И, наконец, весенняя выставка «Независимых», для которой обычно воздвигают длиннейшие бараки на берегу Сены около мостов Альма или Александра III. Эта выставка, быть может, наиболее яркое впечатление художественного сезона; ее условия допускают к участию всякого, своевременно записавшегося; жюри отсутствует; эта свобода создает из выставки «Независимых» пеструю и яркую картину бурной действительности; здесь — водоворот школ, направлений, вкусов и взглядов — от крайне правых до крайне левых, от смешного дилетантизма и любительства до высоких и значительных произведений. Если о направлениях перечисленных выше салонов можно составить себе представление, сближая Салон [Общества] французских художников — с академической выставкой, Национальный Салон — с «Союзом русских художников», в Осеннем Салоне находя сходство с «Бубновым Валетом» и «Миром Искусства», то выставка «Независимых» не имеет каких-либо аналогий в нашей художественной жизни.[...] Трудно передать всю силу и резкость контрастов и противопоставлений, встречаемых на выставке «Независимых»; она привлекала всегда новаторов и наиболее яркие полотна группы «диких» (les fauves) — то есть Анри Матисса и его друзей, как потом — кубистов и орфистов (Делоне) — появились именно здесь.

Наряду с этими выставками-левиафанами тянется беспрерывная цепь мелких выставок, посвященных либо одному художнику, либо какой-нибудь сплоченной общностью группе. В середине века Гюстав Курбе, потерпев отказ в принятии своих картин на выставку, впервые прибег к сильному и часто опасному для самого художника средству борьбы — устройству сепаратных выставок; последующие события показали, что Курбе наметил правильный путь; те же причины побудили впоследствии Эдуарда Мане устроить свои выставки в 1867 и 1876 годах и импрессионистов организовать ряд групповых выступлений. С тех пор мелкие частные выставки сделались привычным и любимым зрелищем парижан; их легкая обозримость, удобства их организации и особенно их связь со структурой парижского

художественного рынка обеспечили им успех; блестящее развитие французского искусства создало во второй половине века ряд крупных фирм, ведущих торговлю картинами; владельцы их, кроме постоянного магазина, имеют обычно небольшие выставочные помещения из 3—4 уютно обставленных зал, в которых через каждые две-три недели сменяются мелкие выставки; обычно крупный торговец закупает произведения определенных художников как умерших, так и живущих; работы первых дают ему материал для ретроспективных выставок, вторые обычно состоят у него на обусловленном жалованье, причем в его распоряжение поступает продукт их годового труда. Подобного рода контракты материально обеспечивают художников и позволяют торговцу рассчитывать на получение ряда определенно квалифицируемых произведений. Заботы о сбыте картин ложатся на торговца; он умело рекламирует художника, устраивает сепаратные выставки, печатает каталоги с предисловием известных литераторов; он стремится заинтересовать прессу и добиться благоприятных отзывов; рынок прекрасно известен торговцу и последний знает, в какое время года купит покупатель художника и где выставку ждет наибольший успех.

Эти маленькие галереи, во время свободное от выставок владельца, сдаются за плату всем желающим. Понятно оживление, которое вносит в художественную жизнь эта постоянно функционирующая сеть галерей. Бесплатные, с даровыми каталогами, они демократически открывают двери самому захудалому ученику — правильный принцип, так как художественная слава всегда куется молодыми творческими силами. Эти выставки, организованные с тонким вкусом, надолго остаются в памяти и через много лет находишь в душе живое впечатление от посещения Дрюэ или Канвейлера, от какой-нибудь ретроспективной выставки Ван Гога или Ренуара, и как драгоценность хранишь воспоминания о выставке акварелей Сезанна, виденной у Бернхеймов.

Доступ в частные собрания сравнительно легок: они открыты раз в неделю для обзора; редко кто из живших в Париже художников не посетил коллекции Дюран-Рюэля, первого собирателя импрессионистов, не изучал Сезанна в особняке Пеллерена в Булонском лесу, не пользовался гостеприимным водительством Уде по залам его собрания, увешанным полотнами Пикассо, Руссо и Брака. Известная легкость жизненных отношений позволяла молодому художнику добиваться осмотра мастерской известного живописца или скульптора; ничто, конечно, не может сравниться с радостью и полнотой минут, проведенных среди работ любимого мастера, у самого источника творческой воли и энергии; эскизы, наброски, незнакомые раньше мелкие работы, обстановка быта, способы и приемы труда, самый тип мастерской — обогащают ваше представление о художнике новыми чертами и образ мастера из бесплодной схемы превращается в полнокровную реальность.

Это блестящее, несколько калейдоскопическое разнообразие художественных моментов, быстро сменяющих друг друга впечатлений разыгрывается на более стойком фоне старого искусства; может быть нигде, вне Франции,

вы не ощущаете с такой убедительной ясностью общность, совместную жизнь нового и старого искусства, те бесчисленные нити, которые связывают новаторов с великими традициями прошлого. Проходя по залам Лувра — великолепнейшего из музеев Европы — вы чувствуете, как старые мастера постоянно оживают, при истолковании нового искусства: нельзя не видеть связи Ренуара с Делакруа, Фрагонаром и всем французским 18 веком, с которым его роднят и подробности письма, и игривая грация живописной манеры, и изысканная чувственность отношения к природе; после посещения мастерской Ле Фоконье вы смотрите по-новому на Синьорелли и Давида, с их любовью к конструктивной пластике, выражению объемов и масс; Сезанн заставляет вспоминать ясность и величие Пуссена, живопись Греко и венецианцев и невольно проводились параллели между аскетически строгим Дереном и искусством Мантеньи и Энгра.

Сквозь крикливую пестроту современного художественного рынка, ярость бесчисленных схваток, безудержность реклам вы видите, как все живое и подлинное тянется к истокам живописного, уходит глубокими корнями в почву. И быть может понимание связи современности с прошлым, этой вечно возрождающейся сущности искусства — самый ценный завет, который вы уносите, покидая Париж. [...]

Вторая часть

I.В Музее нового западного искусства. 1921—1933. Статьи

История собрания.
Из книги «Музей Нового Западного Искусства в Москве (Морозовское отделение)»

[О собрании С. И. Щукина]
Из статьи «Париж—Москва»

Перевеска Морозовского отделения Музея Нового Западного Искусства

Пятнадцать лет работы.
История Государственного Музея Нового Западного Искусства

II.Советские павильоны на Международных выставках в Италии и Франции. 1924, 1925, 1927. Письма. Статьи

XIV Международная выставка искусства в Венеции. Биеннале — 1924

На пути в Венецию. — Письма из Берлина и Мюнхена

Письма из Венеции

XIV Международная выставка искусств в Венеции 1924 года

Выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. 1925

Письма из Парижа

Выставка декоративного искусства в Париже в 1925 году

Монца-Миланская выставка. 1927

Письма из Милана

Отдел СССР на Монца-Миланской выставке в освещении итальянской прессы

III.О городах, музеях, частных коллекциях Италии и Франции. 1924, 1925, 1927. Письма

Письма из Италии. 1924, 1927

Письма из Франции. 1925, 1927

IV.Зарубежные встречи. 1924, 1925, 1927. Письма. Статья

Письма из Италии и Франции. 1924, 1925, 1927

В гостях у Пикассо

Вторая часть книги посвящена 1920-м годам. Основная деятельность Б. Н. Терновца связана в это время с Музеем нового западного искусства. Он пишет книгу о Морозовском отделении музея, включающую историю собрания, характеристику художников и каталог коллекции. В разделах, посвященных отдельным мастерам, Борис Николаевич обрисовывает их жизнь и творчество, стремясь заразить читателя своей увлеченностью. Одну из таких характеристик — «Ван Гог», читатель может найти в сборнике «Избранных статей» Б. Н. Терновца (М., 1963).

Поистине титаническая работа проделана Терновцом при составлении полного музейного каталога. После биографий художников следовал перечень произведений с исчерпывающими данными о каждом из них, составленными отчасти и на основании сведений, сообщенных Терновцу И. А. Морозовым. Экземпляры этого рукописного каталога, поступившие впоследствии в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Эрмитаж, продолжают служить основой для составления истории произведений, ранее находившихся во Втором Музее нового западного искусства.

Отрывком из этой книги, посвященным истории собрания, открывается первый раздел данной части сборника. Две другие статьи, приведенные в этом же разделе, излагают принципы Терновца, положенные им в основу работы по преобразованию частного собрания в государственный музей, а также освещают дальнейшую историю музея.

Как ни поглощал силы и внимание Терновца музей, он находил возможность пристально следить за художественной жизнью Москвы и выступать в печати.

Второй раздел данной части посвящен поездкам Б. Н. Терновца за границу в связи с участием СССР в международных художественных выставках. В отрывках из писем и статьях рассказывается о советских павильонах, об их успехе у зрителя, об отзывах прессы. Публикуемые в сборнике материалы не исчерпывают всего, что было написано Б. Н. Терновцом об этих выставках. В Списке опубликованных трудов Б. Н. Терновца, помещенном в конце книги, читатель найдет более полный перечень статей автора, посвященных данной теме.

Третий раздел Второй части сборника объединяет письма, содержащие характеристики городов, музеев и частных коллекций Италии и Франции. Этот раздел ценен тем, что наряду с рассказом об общеизвестных музеях и шедеврах здесь содержатся впечатления о тех собраниях, которые обычно не лежат на туристском пути, вводятся памятники, известные лишь узкому кругу специалистов. Значимость писем повышается и тем, что порой в них описаны произведения, ныне уже частично или полностью погибшие.

Завершается эта часть разделом, содержащим рассказы о встречах с художниками: Феличе Казорати, Медардо Россо, Пабло Пикассо и другими.

В отличие от предыдущих и последующих разделов сборника, где материал сгруппирован в хронологическом порядке, в последних двух разделах второй части составители сочли возможным нарушить этот принцип, объединив тексты тематически, то есть сведя воедино разновременные материалы, посвященные одному городу или художнику.

I.В Музее нового западного искусства. 1921—1933. Статьи

История собрания
Из книги «Музей Нового Западного Искусства в Москве (Морозовское отделение)» *

Соперница Щукинского собрания — Морозовская галерея возникает в первом десятилетии 20 века и с чудесной быстротой развертывается в одно из самых значительных и полноценных собраний современного искусства. Еще перед 1900-м годом посетил И. А. Морозов впервые Щукинское собрание; оно уже включало в себя произведения Дега, Клода Моне и Ренуара, а внизу, в темноватых комнатах висели два Гогена; однако не столько влияние С. И. Щукина, этого первого энтузиаста французского искусства, сколько пример старшего брата, Михаила Абрамовича Морозова оказался решающим фактором в направлении деятельности нашего коллекционера.

Оба брата **рисовали с ранних лет, сперва под ру-

** Старший — Михаил Абрамович Морозов (1870—1903), младший — Иван Абрамович, родился в 1871 году; скончался в Карлсбаде 22 июня 1921 года.

ководством известного в то время преподавателя И. А. Мартынова, потом — совсем юного Константина Коровина, сохранившего с ними до конца дружеские отношения. Лето отдавалось этюдам с натуры; в конце 80-х годов в имении Морозовых живет художник Е. М. Хруслов; с ним вместе Иван Абрамович совершает поездку на Волгу и на Кавказ и пишет многочисленные этюды. Это раннее общение с природой зарождает в Иване Абрамовиче ту исключительную любовь и понимание пейзажной живописи, которые так определенно скажутся впоследствии на составе его собрания.

Высшее образование Иван Абрамович получил в Цюрихском политехникуме; в течение первых лет учения он в свободные часы с увлечением пишет с натуры, систематически занимается рисунком со студентами архитектурного отделения; только с переходом на старшие курсы занятия искусством прекращаются; им не суждено будет возобновиться; но любовь к живописи и понимание ее проблем — результат личного опыта этих юношеских лет, сохранят непреходящее значение, явятся основой вкуса и уверенности в выборе коллекционера.

В первые годы после окончания Цюрихского политехникума И. А. Морозову пришлось жить в Твери (в 1892—1900); в Москве Иван Абрамович бывает лишь наездами, всякий раз посещая старшего брата, Михаила Абрамовича; в особняке последнего начиная с 1893—94 гг. собирается оживленный кружок художников, постоянными членами которого были Коровин, Врубель, Серов. К этим годам относится начало собирательства старшего брата; Михаил

* *Публикуется впервые. Первая глава книги, написанной в 1922—1923 годах. Печатается с небольшими сокращениями по машинописной копии с правкой автора.*

Абрамович не переставал интересоваться искусством, и частые поездки за границу позволяли ему следить за художественным развитием современности; в то время на его вкусы сильное влияние оказывал Мутер.

Первыми приобретениями Михаила Абрамовича

12. Б. Н. Терновец. Портрет А. Н. Скрябина. Фрагмент рабочего макета памятника А. Н. Скрябину. 1919. Гипс.



были купленные в 1897 [году] «Интимная феерия» Бенара и полотно Вебера «Борьба женщин». Вкусы Михаила Абрамовича быстро эволюционируют «влево»; первые покупки возвращаются большею частью в Париж, и их место занимают блестящие представители импрессионизма: Э. Мане, Ренуар, Дега, Клод Моне; особенно характерно для смелости и проницательности Михаила Абрамовича приобретение Гогена и Ван Гога, художников тогда еще совсем не оцененных.

Пылкое собирательство старшего брата увлекает Ивана Абрамовича, и он по переезде в 1900 году в Москву также начинает коллекционировать, сперва русских худож-

ников *[...] В 1903 году Иван Абрамович приобретает

* В дальнейшем мы будем говорить исключительно о собирательстве И. А. Морозовым западноевропейского искусства; как известно, Иван Абрамович одновременно составил первоклассную русскую коллекцию, куда входили 303 живописных произведения и 7 скульптур.[...]

у Дюран-Рюэля пейзаж Сислея «Мороз в Лувесьенне»; этой покупкой он кладет первый камень своей самостоятельной коллекции.

В 1903 году жизнь Михаила Абрамовича неожиданно обрывается; под влиянием его кончины у Ивана Абрамовича формируется решение продолжать начатое братом собирательство французской живописи. С этого года начинаются ежегодные поездки в Париж для систематического ознакомления с выставками; рамки приобретательства расширяются, И. А. Морозов как бы ведет дальше любимое дело брата, связь и преемственность обеих коллекций он всегда живо чувствовал и любил на нее указывать *.

* Коллекция М. А. Морозова была передана в дар Третьяковской галерее в 1910 году вдовой собирателя Маргаритой Кирилловной Морозовой.

Первые годы, не имея значительных свободных средств, Иван Абрамович был несколько стеснен в покупках. Приобретения этих лет указывают на его еще колеблющиеся вкусы; нередко Иван Абрамович прибегает к советам близких ему художников — Коровина, Серова и в особенности С. А. Виноградова; вместе с последним приобретает он у Воллара «Пашню» Писсарро, несколько полотен Сислея, Герена и на очередных весенних выставках [в Париже] произведения Маурера, Лампрера, Морриса. Среди нескольких десятков полотен, купленных в 1903—1906 гг., кроме уже упомянутых выше работ Сислея и Писсарро, хочется выделить «Портрет м-ль Самари» Ренуара, «В комнате» Вюйара [1] и два маленьких пейзажа Боннара. Все остальное — произведения Пуантелена, Лиссака, Эллё, О'Конора, Гиге, Минарца — принадлежит к наименее ценному из состава Морозовской коллекции; это произведения малохарактерные, безличные; впоследствии они незаметно стушуются перед первоклассными шедеврами собрания.

1 *Имеется в виду этюд к портрету актрисы Самари, приобретенный у Дюран-Рюэля в 1904 году. «В комнате» Вюйара приобретена через Бернхеймов в Осеннем Салоне 1904 года.*

Энергичные закупки 1907—1908 гг. принесут плеяду имен, неразрывно связанных с нашим представлением о галерее. Вкусы И. А. Морозова приобретают устойчивость и определенность, перед ним выясняются задачи его собирательской деятельности, и она получает ту свободу и тот размах, которые так поражали современников. Начиная с этой эпохи, И. А. Морозов расходовал систематически чрезвычайно крупные суммы на пополнение любимой коллекции. Поток картин, направляющихся из Парижа в Москву в его коллекцию на Пречистенке, принимает фантастические размеры; можно утверждать, что в эти годы, пресеченные войной 1914 года, ни один из европейских собирателей нового искусства, ни один из западных музеев не обогащали своих коллекций с такой энергией и стремительностью.

В самом деле, среди покупок 1907 и 1908 гг. мы встречаем пять вещей Клода Моне, чудесные «Парижский бульвар», «Стог сена в Живерни», «Мост Ватерлоо в Лондоне» и «Уголок сада», приобретенные у Дюран-Рюэля;

парный к последнему «Берег реки» был отыскан Морозовым у Воллара; покупаются полные свежести, чарующие теплотой и интимностью пейзажи Ренуара — «Купанье на Сене», «В саду»; «Хижины» Ван Гога [2], восемь полотен Гогена, сразу делающих Морозовское собрание неизбежным для изучения этого художника; впервые поступают в собрание четыре полотна Сезанна, впоследствии любимейшего собирателем мастера. В те же годы Морозов как бы «открывает» для себя Дерена, Фриеза и Вламинка, выделяя их, тогда еще неизвестных и начинающих, на выставках «Независимых» и Осеннего Салона. Тогда же начинаются покупки Матисса, Марке и Вальта, произведения которых вливаются впоследствии широкой струей в собрание. Еще в 1906 году, после покупки на выставке «Независимых» «Святого источника», Иван Абрамович знакомится с Морисом Дени. Он заказывает ему «Полифема» как парную композицию к приобретенной в мастерской художника картине «Вакх и Ариадна». В 1907 году задумана была совместно с Морисом Дени декорация большого концертного зала, придающего особый отпечаток морозовскому особняку *; И. А. Морозов предоставил художнику полную

2 *«Купанье на Сене» куплено у Воллара в 1908 году; «В саду» приобретена заочно с распродажи коллекции Ж. Вио в 1907 году. «Хижины» Ван Гога приобретена через Дрюэ на распродаже в Отеле Друо в 1908 году.*

* И. А. Морозов купил дом № 21 по Пречистенке в 1899 году у своей родственницы Е. П. Морозовой. Старинная постройка сороковых годов, барское поместье Мартыновых (дом в свое время принадлежал брату Мартынова, убийцы Лермонтова) было значительно испорчено переделками 80-х годов. Его стильная прелесть погибла безвозвратно. Пышная вычурная лепка, покрывавшая потолки и стены, была так неудачна, что И. А. Морозов вскоре после приобретения здания решил сделать необходимые изменения для размещения в нем впоследствии картинной галереи. Он обращается в 1905 году к архитектору Кекушеву, поручая ему удалить всю лишнюю декорировку из анфилады комнат, выходящих на Пречистенку, и придать помещению характер простоты и «музейной» строгости. Лишь столовая в ложноготическом стиле осталась без переделки.

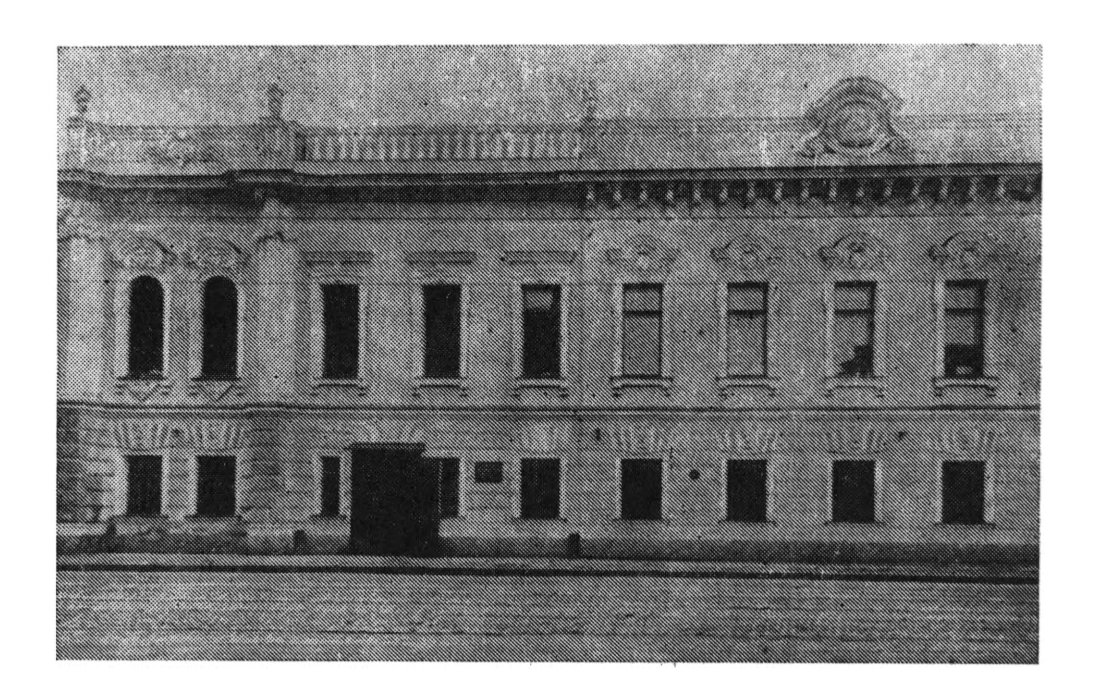
свободу в выборе сюжета и трактовке форм. Любопытное письмо Мориса Дени от 21 июля [1907 года] рисует его отношения с заказчиком. «Я уже размышлял по поводу сюжетов, которые мне хотелось бы выбрать для заказанных Вами декоративных панно.

Вы желаете, чтобы я взял эти сюжеты из мира классической мифологии. И вот история Психеи показалась мне идеально подходящей по своему идиллическому и полному тайны характеру; я скомпоновал пять сцен, совершенно отличающихся от рафаэлевых в «Фарнезине», но однако вполне согласных с рассказом Апулея. У меня впрочем нет смешного намерения хотя бы отдаленно подражать Рафаэлю, но я был бы счастлив сделать современное переложение этой старинной легенды, столь прекрасной и полной пластических образов.

Прежде чем работать дальше над моими эскизами, я хотел бы быть уверенным, что Вы предоставите мне полнейшую свободу и что Вы не имеете никаких возражений против сюжета — Истории Психеи...» [3].

3 *Это и другие письма, цитируемые Б. Н. Терновцом в данной статье, хранятся в архиве ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

Эскизно набросав композиции будущих панно, художник отправляется в северную Италию; на фоне ее пейзажа хочет он развернуть серию своих декораций; в письме от 14 сентября 1907 года, отправленном с побережья Лаго-Маджоре, художник выражает сожаление, что ему не придется быть в Париже к моменту приезда туда



13. Здание на Пречистенке (ныне улица Кропоткина, дом 21), в котором до 1948 г. находился Государственный музей нового западного искусства. Конец 1920-х гг.

И. А. Морозова. «Я нахожусь с моей семьей у Лаго-Маджоре и здесь я хочу работать над эскизами Психеи, уже начатыми в Сен-Жермене *; я их захватил с собой, чтобы украсить их пейзажами Италии».

* В St. Germain-en-Laye, предместье Парижа, где находилась большая мастерская художника.

По возвращении во Францию Морис Дени энергично принимается за окончательное завершение своей задачи; к весне 1908 года три панно уже сильно подвинуты вперед; в небольшой записке художника мы читаем: «Я буду Вас ожидать, согласно Вашему письму, 22 апреля в моей мастерской в Сен-Жермене. Вы увидите три больших панно в процессе работы. Два остальных пока только эскизно набросаны».

Художник работает быстро, осенью 1908 года все пять панно появляются на выставке Осеннего Салона. Отзывы прессы благосклонны, художественные журналы посвящают им отдельные статьи. К концу года панно пересылаются в Москву и прикрепляются к стенам зала. В январе 1909 года Морис Дени приезжает в Москву, изучает эффекты своей декорации на месте и находит необходимым слегка еще прописать, чтобы потушить введением дополнительных тонов излишнюю резкость красок. Ему становится ясной недостаточная слитность исполненных им панно с архитектурой зала; он предлагает заполнить простенки и наддверные пространства новой серией добавочных панно;

к концу года и эти панно закончены, присланы в Москву и прикреплены к стенам. Зал принимает свой современный вид.

Морис Дени обратил внимание Морозова на Майоля. Еще Мейер-Грефе в своей «Истории нового искусства» 1904 года [4] высказал убеждение, что «Майоль единственный из скульпторов, способный создать пластику, созвучную с декорациями Мориса Дени». Морозов заказывает Майолю четыре больших бронзовых фигуры, долженствующих занять места в углах зала [5].

4
Meier-Graefe J. Entwicklunggeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904, 3 Vol.

5
Речь идет о статуях «Помона», «Флора», «Женская фигура», «Женщина и цветы».

Между тем пополнение галереи идет прежним темпом; среди поступлений 1909 и 1910 гг. выделим прелестную, наивную «Девушку с веером» Ренуара; значительную пастель Дега «После ванны»; «Зеленый берег моря», — может быть, самое удачное из произведений Мориса Дени в Москве; позднюю работу Гогена — известных «Попугаев» из коллекции Файе, несколько натюрмортов Анри Матисса и ряд первоклассных Сезаннов: «Автопортрет» и «Виллу на берегу реки» из одной частной американской коллекции, «Цветы», «Курильщика», «Гору св. Виктории», «Купальщиков», «Дорогу в Понтуазе» * [6]. Отныне, чтобы изучить Сезанна, неизбежным станет посещение Морозовской коллекции. По совету Мориса Дени покупается «Пейзаж в Овере после дождя» Ван Гога; наконец, вместе с Серовым выбирает Морозов на выставке произведений Ван Гога у Дрюэ «Красные виноградники» и «Круг заключенных» — обе из коллекции Prince Wagrame [Ваграм] [7]. К сожалению, Серов отговорил Ивана Абрамовича от приобретения великолепного оверского пейзажа Ван Гога, ставшего потом украшением коллекции графа Кесслера в Веймаре *.

* Последнюю, как и «Девушку у пианино», Морозов покупает по совету Мориса Дени.

6
«Девушка с веером» приобретена у Дюран-Рюэля, пастель Дега — у Воллара. Работа Дени приобретена у Дрюэ. «Автопортрет» Сезанна приобретен у Дюран-Рюэля, через него же из коллекции Хавемейера приобретен пейзаж «Берега Марны» («Вилла на берегу реки»). «Цветы» куплены у Воллара. У Воллара же приобретены «Курильщик» и «Гора св. Виктории». Картина «Купанье» («Купальщики») приобретена у Воллара, «Дорога в Понтуазе» — у Дрюэ.

7
«Пейзаж в Овере после дождя» приобретен у Дрюэ, наряду с картинами «Красные виноградники» и «Прогулка заключенных» («Круг заключенных»).

* Мейер-Грефе неправильно относит этот пейзаж к арльскому периоду; см. рисунок, приведенный в немецком издании писем Ван Гога (т. II, с. 683), трактующий тот же мотив [8].

8
Имеется в виду книга: Julius Meier-Graefe. Vincent. München (без года), где в т. II, с. 39 воспроизведен указанный пейзаж Ван Гога, датированный Мейер-Грефе 1888 годом, т. е. относящимся к арльскому периоду. Рисунок, на который ссылается Б. Н. Терновец, воспроизведен в книге: Vincent van Gogh. Briefe an seinen Bruder. Berlin, 1914, т. II, с. 683, в письмах оверского периода (весна — лето 1890 г.).

В письме, написанном осенью 1910 года, Серов делится своими впечатлениями от выставки Осеннего Салона: «[...] Был вчера в Салоне — мне очень понравился один француз — Chabaud [Шабо] под большим черным холстом (2 старухи) есть его другая вещь, внизу: площадь городка (солнце, черные тени) отличная, сильная, черная — рекомендовал бы купить, если Вам понравится. Некоторыми художниками он тоже, и весьма, был отмечен.

Очень неплох был наш московский Матисс-Машков — серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны. Сам Матисс не нравится [...]»

Здесь Серов неодобрительно отзывается о выставленных в Осеннем Салоне двух больших панно Матисса «Танец» и «Музыка», предназначенных для лестницы Щу-

кинского особняка. Советы Серова исполняются Морозовым: Шабо и Машков попадают в галерею [9].

9
В Осеннем Салоне 1910 года О. Шабо выставил две картины: под № 209 — «Devant la Porte, vers le soir», и под № 210 — «Coin du village» («Деревенский пейзаж»). Последняя, названная Серовым «Площадь городка», была приобретена Морозовым.

Между тем Майоль успешно работает над статуями; этот медлительный мастер изменяет на этот раз своим привычкам, правда, «подстегивать» его в работе взялся его друг Морис Дени. Летом 1910 года готовы в гипсе две первых статуи: «Помона» и «Флора». Среди художников они имеют большой успех. Как иллюстрация, снова письмо Серова: «12 Juillet, Paris 1910

Многоуважаемый Иван Абрамович.

Вчера видел две статуи Майоля, которые Вам сделаны. Очень хороши — но одна с фруктами **великолепна** — это настоящая скульптура и самобытная и **совершенная**.

Готовый к услугам В. Серов».

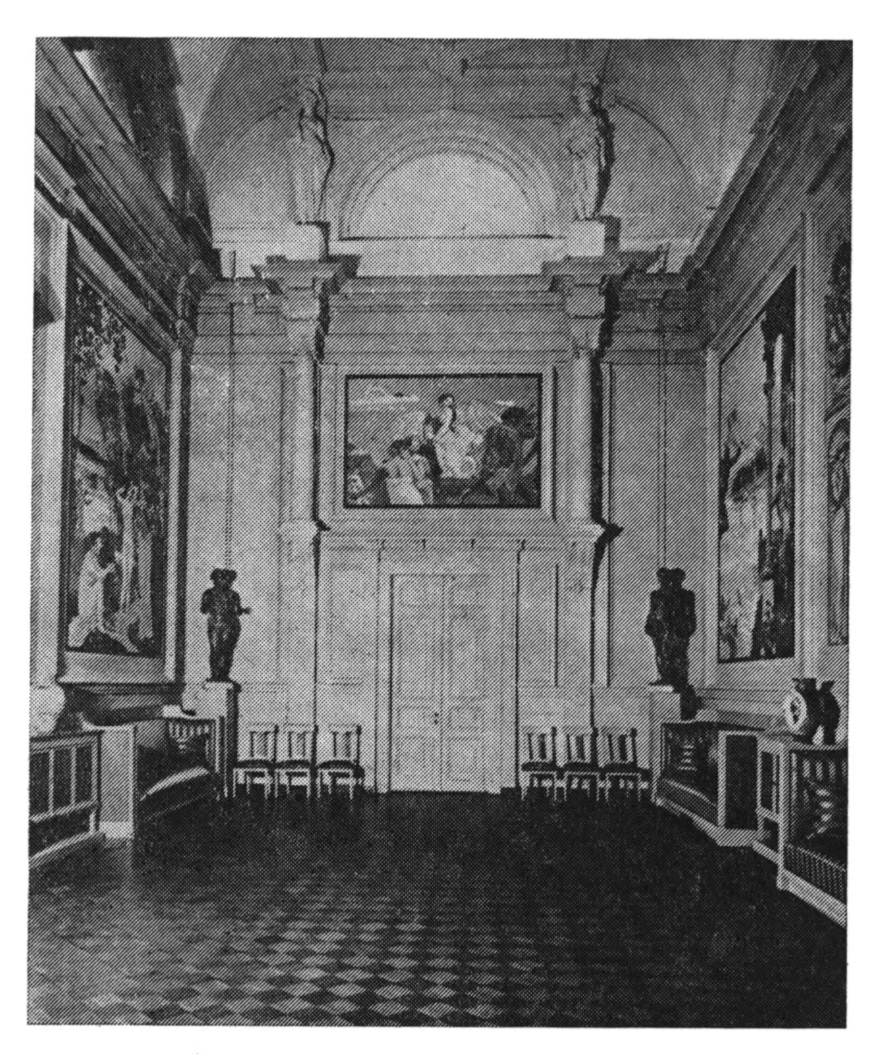
Осенью «Помона» выставляется в Осеннем Салоне в гипсе, а через год обе статуи, отлитые в бронзе, доставляются в Москву; в 1912 году приходят и две остальные.

В 1911 году было выполнено тройное панно Боннара для главной лестницы здания, новый опыт монументальной декорации. Интимный и тонкий Боннар был одним из любимейших художников Ивана Абрамовича, и нам [уже] приходилось отмечать частые поступления его картин в галерею. К сожалению, Боннару не удалось побывать в Москве, он не имел возможности вчувствоваться в архитектурные данные, изучить условия пространства и эффекты освещения; лишь указанные ему размеры помещения и фотографии стен парадной лестницы руководили художником в его работе. Не удивительно, если решение, найденное художником, не кажется вполне удачным. Вскоре за новым, тройным панно последовал заказ двух больших боковых панно.

Среди новых шести полотен Сезанна, приобретенных в 1911—1912 гг. (все у Воллара), отметим совершенно исключительные по своей художественной ценности: «Берега Марны» из коллекции Пеллерен, «Портрет жены художника», «Персики и груши». Этот натюрморт сделался потом любимой картиной собирателя. Приобретениям Сезанна сопутствовала [покупка картин]: «Речка» Вламинка, «Лесная тропинка» Дерена, «Утро» и «Вечер» Боннара, пейзажи Марке и Руо и ранний натюрморт Матисса, писанный им в 1896 году в духе старых мастеров [10]. Характерно письмо Матисса по поводу этого последнего: «Мсье, Я только что узнал, что Вы приобрели у Бернхейма один из моих любимых, хотя и старых натюрмортов, но мне тяжело видеть, что он будет отправлен к Вам в столь вульгарной раме. Если у Вас есть намерение нарядить (l'"habiller) его в большем соответствии с его качествами, я предлагаю себя в Ваше распоряжение, чтобы найти старинную раму, ценой приблизительно от 100 до 150 франков, которая явится необходимым дополнением к картине[...]».

10
Ранний натюрморт Матисса, о котором пишет Б. Н. Терновец, — это «Бутылка шидама».

Давнишней мечтой Морозова было иметь пейзажи кисти Матисса; последний неоднократно давал обещания их выполнить; однако другие работы постоянно отвлекали художника. Письмо художника из Коллиура (19 сентября 1911) гласит: «Мсье, Я думаю о Ваших пейзажах с тех пор, как нахожусь в Коллиуре, и очень боюсь, что не смогу исполнить их этим летом. Скорее, думается мне, я буду работать над ними в Сицилии, где я собираюсь провести



14. Зал Мориса Дени в Государственном музее нового западного искусства. 1920-е гг. Панно и керамика — Дени, скульптура — Майоля.

зиму. В Осеннем Салоне Вы увидите пейзаж, который Вам предназначался, но который остался в состоянии эскиза. — Сейчас я весь ушел в одну значительную декоративную работу... Будьте уверены, что я выполню их Вам в возможно скором времени, и прошу понять это в лучшем смысле [...]».

Но и через год пейзажи не готовы; снова приходится художнику писать оправдательное письмо: «Issy, 92 Route de Clamart, 29 Septembre 1912 Мсье, Я в полном смущении, когда сообщаю Вам, что не мог выполнить Ваших двух пейзажей и что они, следовательно, не появятся в Осеннем Салоне, как я Вам писал, но что я завтра уезжаю в Марокко, где рассчитываю их написать [...]».

Восток дал обильную жатву художнику; Матисс привозит из путешествия в Марокко ряд картин, многие из которых потом украсят стены Щукинского собрания. Там же, наконец, создадутся и работы, которые смогут отчасти заменить собою давно обещанные Морозову пейзажи. Предоставляем снова слово Матиссу: «Issy-les-Moulineaux, 19 avril 1913 Мсье, Три картины, о которых идет речь, до сегодняшнего дня были выставлены у Бернхейма. Они имели большой успех и, мне кажется, Вы будете удовлетворены, хотя Вам и пришлось так долго ждать. Думаю также, что мадам Морозова будет ими довольна. Эти картины были скомпонованы, чтобы быть размещенными вместе и в определенном порядке, а именно: «Вид из окна» должен быть помещен налево, «Вход в казба» — направо и «Терраса» — посредине, как это изображает прилагаемый набросок [11] [...] Я уступил просьбам моих друзей, а также необходимости показать свои полотна, прежде чем отправлять их в Москву и дал обещание, что они будут проездом в Москву выставлены в течение недели в Берлине, равно как и полотна Щукина [...]».

11
Рисунок воспроизведен в каталоге: «Матисс. Живопись. Скульптура. Графика. Письма». Л., 1969, с. 136.

Поездка в Марокко в 1912 году дала Матиссу возможность обогатить Морозовское собрание тремя характерными работами «восточной серии»: «Терраса», «Вход в казба», «Вид из окна», они были на выставке у Бернхейма в 1913 году и позднее — в Берлине. Вскоре затем [они] благополучно прибывают в Москву. В том же 1913 году поступают два декоративных панно Русселя; интересно, что художник, узнав, что его картинам придется быть в соседстве с Матиссом, уже после покупки картин по собственной инициативе переписал их вновь, ударившись в утрированную красочность и значительно понизив — таково было мнение Ивана Абрамовича — общее художественное впечатление. Другие покупки этого года, ставшего последним годом приобретений в Париже, были очень удачны: две работы Ренуара — «Ребенок с кнутиком» и «Голова женщины»; «В комнатах» — ранняя работа Сезанна; ряд пейзажей Марке; «Стол и стулья» и «Стволы деревьев» Дерена; «Девочка на шаре» и «Портрет Воллара» Пикассо; панно Боннара и два его пейзажа [12]. Обычная осенняя поездка в Париж в 1914 году уже не могла состояться. Разразившаяся мировая война прервала эту нить парижских посещений.

12
Работы Ренуара и картина Сезанна приобретены у Воллара. Картины Дерена и «Девочка на шаре» и «Портрет Воллара» Пикассо приобретены у Конвейлера.

Подход И. А. Морозова к собираемой им галерее был истинно «музейным»; с верным чутьем намечены основные линии развития французского искусства второй половины 19-го века, и эпоха эта, уже ставшая классической, представлена в первоклассных произведениях. Стремление к объективности, к музейной полноте и равновесию было руководящим принципом Морозова; однако мы не должны упускать из виду, что грандиозное здание, воздвигнутое им, осталось не вполне законченным; пробелы бросаются в глаза — нет Эдуарда Мане, Сёра, Тулуз-Лотрека, поздних работ Ренуара; слабо представлен Дега; отдел скульптуры и отдел рисунков по полноте и характерности экспонатов никак не могут соперничать с основным живописным собранием. Эта «незавершенность» коллекции совершенно ясно ощущалась Морозовым; план намеченных приобретений включал не только названных художников, но и более ран-

них: Домье и Гиса. Но мы всегда должны помнить, что стремительность роста галереи нисколько не противоречила зрелой осторожности, обдуманности каждого шага собирателя. Строгий в своих оценках, стремившийся каждой покупкой внести что-то ценное, повышающее общий уровень собрания, И. А. Морозов мыслил свое собрание как коллекцию произведений, а не как коллекцию имен. Его не прельщали крупнейшие имена, стоявшие на работах случайных и малохарактерных. Он годами ждет появления на рынке действительно крупных произведений любимых художников, и тогда умеет быть решительным и настойчивым. Эта коллекционерская осторожность выпукло рисуется в истории попыток И. А. Морозова приобрести произведения Эдуарда Мане: Иван Абрамович, несмотря на всегдашнее желание иметь работы этого мастера, отказался от ряда предложений, так как находил, что предлагавшиеся вещи недостаточно ярко выявляли роль и значение Э. Мане в развитии современного искусства. Нам кажется небезынтересным несколько подробнее изложить историю этих несостоявшихся приобретений Эдуарда Мане.

Летом 1909 года И. А. Морозов получает горячее письмо от И. Э. Грабаря: «Мадрид, 12/25 июля 1909 года. Многоуважаемый Иван Абрамович, считаю своим долгом сообщить Вам следующее. Только что, проезжая через Париж, я видел у Дюран-Рюэля один такой шедевр, что он *безусловно и блестяще* выдержал тяжелое испытание при сравнении с самими старыми мастерами, которых я насмотрелся в Италии. Это «Chasseur au lion» Edouard'a Manet *.

* «Portrait de M. Pertuiset» [Охотник за львами] (150×170), выставленный в Салоне 1881 года; превосходная живопись головы покорила даже обычных противников художника; Эдуарду Мане была присуждена медаль. Позднее портрет г. Пертюизе вошел в собрание Герстенберга (Берлин).

И он свободен. (Durand-Ruel ценит его в 60 тысяч франков, но думаю, что уступит). Мне до того захотелось, чтобы эта вещь, одна из 5—10 несомненно самых лучших, какие Мане создал, попала в Москву, что я не мог отказать себе в соблазне Вам немедленно об этом сообщить. Никогда не раскаетесь в этом. Думаю, кроме того, что это очень недорого и вообще не понимаю, как ее никто. еще не подцепил. Свободны еще «Les Dindons» Cl. Monet (40 тысяч) * — вели-

* Репродуцирована в монографии: G. Grappe. [Claude Monet. Paris, Berlin, London, s. d.], c. 13.

чина Вашего пейзажа с цветами [13], и завтрак в комнате (40 тысяч) * — обе гораздо ниже «Chasseur'a» [...]»

13 *Имеется в виду картина К. Моне «Уголок сада в Монжероне».*

* Работа Клода Моне раннего периода [14].

14 *Картина К. Моне «Завтрак» (или «Интерьер»), исполненная в конце 1860-х годов. В настоящее время находится в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне.*

Но у Ивана Абрамовича уже сложился определенный взгляд на то, каков будет тот Мане, которого он введет в свою галерею: это должен быть Мане-пейзажист — его связи с импрессионистами должны быть выявлены и подчеркнуты. Этим требованиям не удовлетворял «Охотник за львами»; отталкивала Ивана Абрамовича также искусственность общей концепции. По аналогичным причинам собиратель не заинтересовался и одной из наиболее законченных

работ Э. Мане зрелого периода: «Le Bar aux Folies-Bergères» *, предлагавшейся ему на выставке «Столетия фран-

* Размер картины 130×96. Впервые была выставлена в Салоне 1882 года.

цузской живописи» в Петербурге [15]. Быть может, более колебаний вызвало другое предложение, полученное Морозовым в октябре 1909 года от Воллара:

15 *Ныне «Бар Фоли-Бержер» находится в институте Курто, Лондон.*

«...Только сегодня сумеет мой фотограф вручить мне снимок с картины Мане, о которой я Вам сообщил ранее. В последние дни я веду очень крупное дело с м-сье Пеллереном по поводу Сезанна * и я мог получить в обмен этого Мане, одного из самых прекрасных в собрании Пел-

* М-сье Pellerin, один из виднейших собирателей Мане и импрессионистов, решил ликвидировать в 1909 году свое собрание импрессионистов, желая взамен приобрести одних Сезаннов [16]. Чтобы лучше и быстрее осуществить продажу его собрания, собрался консорциум торговцев из Воллара, Дюран-Рюэля и Кассирера (Берлин). Пеллерен является в настоящее время обладателем одной из самых полных коллекций Сезанна.

16 *Картины из собрания Пеллерена перешли в собрание Леконт, откуда многие из них были пожертвованы в Лувр.*

лерена и вместе с тем одного из самых редких во всем творчестве Мане, так как эта картина Мане совершенно свободна от [влияния] старых мастеров; она датирована 1878 годом, то есть пятью годами ранее смерти Мане.

Вы найдете, впрочем, обозначение и все подробности относительно этой картины в большом каталоге произведений Мане, составленном Теодором Дюре. Я не знаю, видели ли Вы эту картину у м-сье Пеллерена; она была в комнате, куда мы не могли войти, когда Вы приезжали с Вашим другом, русским живописцем. [...] Картина представляет день 14 июля rue de Berne в Париже [17].

17 *Воллар ошибочно называет эту картину «14 июля», на картине изображен день 30 июня 1878 года — Национальный праздник в честь Всемирной выставки.*

Я прошу за нее пятьдесят тысяч франков. Эта картина мерою 65 сантиметров в вышину и 81 сантиметр в ширину. Фотография будет подана на почту сегодня вечером. Вы ее получите через несколько дней.

Примите уверения. Амбруаз Воллар. Торговец картинами, 6, Rue Laffitte, Paris».

В. А. Серов ту зиму проводил в Париже; И. А. Морозов просит его зайти к Воллару и ознакомиться с картиной; художник отвечает следующим сердитым письмом: «Paris 10 Decembre 1909. Многоуважаемый Иван Абрамович! Запоздал с ответом на Ваш запрос относительно Мане по вине этого плута и враля Воллара. Был у него в магазине: то его не заставал, то барышня не могла точно сказать — когда он будет. Написал ему записку, но он не счел нужным ответить. После он уже слегка извинялся и врал мне на все лады. У него только одна картина Мане — взятая из того отеля, в который мы с Вами ездили (хозяйка была больна и этого Мане мы не видели) и взята она Волларом на промен (следовательно, владелец не слишком им дорожит) на Сезанна. Вещь, на мой взгляд, не интересная, как и телеграфировал Вам. Представляет она из себя быстро спешно написанный этюд Парижской улицы какой-то политический праздник Июльской революции — при солнце, с массой национальных флагов. Общий тон неприятный. — Вообще этюд для Мане не слишком характерен и неудачный (на мой взгляд, повторяю).

Всего хорошего, до скорого свидания. Готовый к услугам В. Серов».

И на этот раз Морозов, доверяя суждению Серова, воздерживается от покупки *.

* Здесь, как и раньше, в случае с пейзажем Ван Гога, следует отметить печальный недостаток чуткости у Серова: картина, о которой идет речь, является действительно произведением, характерным для Э. Мане по своей мужественной простоте и бодрости. В каталоге произведений Эд. Мане, составленном Дюре [18], «Le 30 juin 1878, rue de Berne» значится под № 241. Картина была на Vente Manet под № 56 «Rue pavoisée» и за 150 франков была присуждена м-сье Berend. У Воллара картина эта была приобретена известным венгерским коллекционером Марцеллом Немешем; вместе с главной частью его собрания она была выставлена в музее в Будапеште, в 1911 году — в Мюнхенской Пинакотеке (где нам и удалось ее видеть), и в 1912 году — в Дюссельдорфе. В 1913 году она под № 110 фигурирует в каталоге распродажи собрания Немеша в Галерее Манци в Париже.

18 *Duret Théodore. Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre (Avec un catalogue des peintures et des pastels). Paris, 1902.*

Наконец, мы можем отметить еще одну попытку приобретения картины Мане. В одном из парижских собраний находился первоначальный вариант известного «Завтрака на траве». Морис Дени ведет переговоры о продаже этой картины для И. А. Морозова. В ответном письме от 20 февраля 1909 года владелец картины * пишет художнику: «Я знаю Ваше восхищение картиной Мане, мне принадлежащей и посему я нисколько не удивляюсь, что Вы говорили о ней с энтузиазмом, способным зажечь желание обладать этим произведением — столь интересным и характерным для художника. Но, как Вы притом и предполагали, у меня нет никакого желания расставаться с этой картиной, завещанной моим отцом...».

* *Владельцем картины был Лежоен.*

В дальнейшем коллекционер в тонкой форме дает понять, что, если обстоятельства его принудят к ликвидации части собрания, он вспомнит о предложении Мориса Дени. Дело это не имело дальнейшего продолжения.

Мы сознательно остановились так подробно на вопросе об Эдуарде Мане, чтобы ярче подчеркнуть сдержанность и строгий выбор, который проявлял Иван Абрамович; в приобретении он предпочитал ждать, чем спешить и ошибаться. И. А. Морозов никогда не останавливался перед исправлением ошибочных, по его мнению, шагов: он не боится вносить «корректуры» в свое собирательство. Подчас произведения крупнейших художников возвращались продавцам, как не гармонирующие с собранием или недостаточно характерно представляющие мастера; однако эти случаи обмена или возврата были единичны *. Этими свойствами коллекционера объясняется то чрезвычайно ценное единство, слитность и нерасторжимость собрания, которые ощущаются уже при первоначальном с ним ознакомлении.

* Отметим возвращение женского портрета Ренуара «Дама в черном» 1876 года (60×40), ныне находящегося в Государственной Галерее в Мюнхене, «Весны» (1875 года) Клода Моне, воспроизведенной в книжке Emil Heilbut. Die Impressionisten. [Berlin, 1903], с. 42, и «Весеннего пейзажа» Сислея, приобретенного в 1904 году у Дюран-Рюэля.

С каждым годом собирательство все глубже захватывало И. А. Морозова. Он отдавался ему со страстностью, которую трудно было ожидать в этом внешне флегматичном, грузном человеке; приезжая в Париж, Иван Абрамович не

знает другого дела, как изучение выставок и просмотр запасов крупных магазинов. Нередко на долю Морозова выпадало счастье выудить в «тайных» кладовых Воллара скрываемый им до времени шедевр Сезанна или быстрым решением закрепить за собранием произведение, предназначавшееся для одной из лучших европейских галерей. В художественном мире Парижа Морозов был своим человеком; он ведет переписку с художниками и торговцами, следит за аукционами и рискует иногда заочными приобретениями; плодом такого риска была, между прочим, очаровательная «В саду» Ренуара.

Покупки первых лет производились обыкновенно на парижских выставках, и в более поздние годы нередки приобретения с выставок — «Независимых» или Осеннего Салона, — но все же самое значительное и ценное было приобретено у крупных торговцев: Дрюэ, Бернхеймов, Дюран-Рюэля, Канвейлера, Воллара. Особенно у последнего: этот гордый и скрытный торговец, обладавший превосходным вкусом и большим чутьем современности, сумел сосредоточить в своем собрании вещи исключительной ценности; почти все Сезанны и Гогены Морозовского собрания куплены через него, равно как и значительная доля картин Ренуара, Пикассо, Дега, Боннара, Вламинка и других.

На почве собирательства происходит сближение с С. И. Щукиным; постоянно встречаясь в Париже, оба коллекционера избегали конкуренции, предпочитая совместно, по-дружески осматривать вещи. При всей общности задач их вкусы и темперамент слишком явно расходились.

С. И. Щукин был первым, начавшим коллекционировать в Москве новую французскую живопись. Теперь, когда ее признание стало историческим фактом, трудно представить себе ту силу непонимания, сопротивления и отрицания, которые встречало это искусство. Одаренный исключительной художественной чуткостью, Щукин далеко опередил не только вкусы общества, но вкусы и развитие большинства русских художников. В нем следует чтить одного из самых ярких борцов за торжество самодовлеющих живописных начал. Оттенок борьбы и страстности увлечений положил отпечаток на его собрание.

Щукин не знает меры, он весь порыв и огонь. Своим увлечением он создает энтузиастов нового искусства или вызывает резкий отпор в приверженцах старых традиций. Стены Щукинского собрания еще звучат шумом разгоряченных споров. Все собрание — как бы застывшие волны коллекционерских увлечений: творчеством Моне, Гогена, Матисса, Пикассо, Дерена.

Щукин обладает удивительной способностью суммировать в своих ежегодных покупках все самые яркие проявления, все самые ценные слова. Его собрание — это некий острейший экстракт французского искусства; впечатление получается более ярким и убедительным, чем в самом Париже, где оно затемняется целым рядом побочных явлений. Вот почему собирательство Щукина, далекое от научно-объективного плана музейного строительства, обладает такой увлекательной и заражающей силой [19].

Другой характер носила деятельность И. А. Морозова. Слава пионера ему не принадлежала; в начале 90-х годов, когда он приступил к собирательству, искусство им-

19
Более развернутая характеристика С. И. Щукина и его собрания дана Б. Н. Терновцом в статье «Париж — Москва»,

написанной в 1921—1922 году, отрывки из которой публикуются ниже (см. [О собрании С. И. Щукина]).

прессионистов было уже широко признано. Чуждый страстности Щукина, вносящий всегда осторожность и строгость выбора, боящийся резкостей, всего неустановившегося и борющегося, Морозов предпочитал мирные поиски в россыпях волларовских амбаров скитальческому темпераменту Щукина, влекшему его к неведомым берегам. В свое собирательство Морозов вносил ясный план, объективное строительство, спокойное нанизывание, точно на нитку жемчуга, одного шедевра за другим. Вот почему здание Морозовского собрания, быть может, более совершенно по своему музейному плану. И если существуют пробелы — они легко объяснимы; европейская катастрофа не дала завершить любимого дела.

Морозовское собрание не пользовалось в свое время популярностью Щукинской галереи *; широко открытые

* Следует отметить, что оба коллекционера составляли свои собрания с целью принести их в дар городу. В этом смысле обоими были составлены в свое время завещания.

двери последней превратили ее в своеобразную «академию нового искусства», в стенах которой воспитывались все буйные побеги молодой московской живописи. И. А. Морозов охранял свое собрание с недоверчивой и скупой любовью; до революции оно было доступно сравнительно немногим: художникам, иностранным гостям *; бóльшая

* Отметим посещения галереи Верхарном, Матиссом, Маринетти, группой немецких музееведов и т. д.

публика имела о нем представление лишь по богато иллюстрированной статье С. Маковского в «Аполлоне» [20].

20 *С. Маковский. Французские художники из собрания И. А. Морозова. — «Аполлон», 1912, кн. 3—4.*

Наступление революции изменило в корне это положение. Частная галерея превращена в государственный, правильно функционирующий музей (май 1919 года) *;

* Первоначально Морозовское собрание было названо «II Музеем Новой Западной Живописи». В начале 1923 года Щукинское и Морозовское собрания были организационно объединены в один «Государственный Музей Нового Западного Искусства», отделениями которого они и являются [21].

21 *С этого времени они обозначаются как 1-е (щукинское) и 2-е (морозовское) отделения Государственного музея нового западного искусства.*

произведена была регистрация и научная опись всего собрания; исследовательская работа в Музее осветила не один темный вопрос происхождения и датировки картин; после ряда частичных перевесок и постепенного присоединения к галерее ряда находившихся в постороннем пользовании зал, осенью 1923 года была произведена полная перевеска верхнего этажа, впервые позволившая развернуть французское собрание. ясно, логично и с щедрым простором. Пропали скученность, перегруженность, смешение с русской частью собрания, путавшее посетителей [22].

22 *См. об этом подробнее в публикуемых в настоящем сборнике статьях:* «Перевеска Морозовского отделения Музея Нового Западного Искусства» и «Пятнадцать лет работы».

Суровая обстановка первых лет Революции, разрыв нормальных отношений с западноевропейским художественным миром, блокада, пережитая Республикой, влияли, конечно, задерживающим образом на темп развертываемой музеем научно-исследовательской работы; не менее печально стоял вопрос о развитии музея, о новых приобретениях на Западе. Однако мысль о пополнении собрания всегда была в числе первых наших забот; в наших глазах недокон-

ченное здание Морозовского собрания было тем естественным резервуаром, куда должны были направляться все затерявшиеся в Москве ручейки французского искусства: в государственных фондах, в запасах других музеев находилось немало работ, удачно могущих заполнить пробелы собрания или полнее осветить творчество уже представленных мастеров. Сюда была направлена энергия работников музея; должен отметить, что большинство учреждений, кроме Румянцевского музея, охотно шли навстречу просьбам музея, я должен с благодарностью вспомнить отзывчивость и внимание, проявленные Российским Историческим музеем, Государственным музейным фондом, художественным подотделом МОНО и другими учреждениями Москвы; их содействию музей обязан обогащением своих коллекций такими значительными произведениями, как «Танцовщица» Ван-Донгена, большая пастель Мери Кэссет «Материнские заботы», два полотна Форена, рисунки Леграна, Мориса Дени и других, парижские пейзажи Рафаэлли и Карры-Беллеза, большая акварель и рисунок Руо и многие другие. Особенно увеличился отдел скульптуры, где впервые появились Бурдель (мраморный бюст и две характерные бронзы), Бари (шесть бронз), а собрание скульптур Родена особенно выиграло с поступлением прекрасной головы Малера и слепка с одной из фигур «Граждан города Кале» [23].

Однако в более или менее близком будущем все такие возможности обогащения музея за счет имевшихся в Москве разрозненных произведений западного искусства будут исчерпаны. Уже теперь следует во всей полноте поставить вопрос о пополнении наших прекрасных собраний нового искусства приобретениями из-за границы [24]. Драгоценная полнота, с которою представлена в музее эволюция французской живописи в течение ряда десятилетий, не должна быть утрачена и испещрена пробелами. Живая связь с искусством Запада, что делало всегда такими актуальными и возбуждающими наши собрания, должна быть восстановлена. Несмотря на всю бедность страны и обширные задачи строительства, государство несомненно найдет хотя бы минимальные суммы для этой цели. Выражением уверенности в росте и дальнейшем развитии собрания, быстро завоевавшего себе такую популярность и заслуженную любовь в широких кругах московского населения, я и позволю себе закончить эти строки.

23
Перечисленные произведения ранее находились в московских собраниях: Н. П. Рябушинского (Ван-Донген, Руо, Роден «Граждане Кале»), М. С. Цетлин (все указанные произведения Бурделя) и других.

24
С этих пор Терновец всячески стремился пополнить коллекции музея, в частности, используя для этого свои заграничные поездки 1924, 1925 и 1927 годов.

[О собрании С. И. Щукина]
Из статьи «Париж—Москва» *

Щукинская галерея была открыта по воскресеньям и посещения ее создавали двойное праздничное настроение в душе. Врезалась в память небольшая оживленная фигура Сергея Ивановича, слишком полные губы и живые выразительные глаза, контрастирующие с сединой волос. В послед-

* *Публикуется впервые. Открывок из статьи, написанной в 1921—1922 годах.*

ние годы Сергей Иванович уже не жил в особняке, где помещалась галерея, но в дни открытия бессменно присутствовал среди публики. С живейшим интересом прислушивался он к речам, раздававшимся перед Пикассо или Матиссом, и не прочь был и сам вмешаться в дебаты; охотно принимал он на себя обязанности руководителя: его возбужденный слегка заикающийся голос раздавался среди тесной толпы, его окружавшей. Часто не успевал он отвечать на сыпавшиеся со всех сторон вопросы; его радовали искренние выражения изумления и восторга у посетителей; но нападения и негодование неподготовленных доставляли ему, пожалуй, не менее удовольствия. Сергей Иванович любил изъяснять мысль контрастами: Сезанн и Матисс, Матисс и Пикассо; Матисс — радостный, мажорный, приемлющий жизнь, и Пикассо — болезненно-скрытный, несущий какое-то злое, демоническое начало; Матисс — декоратор, влюбленный в праздничность, поверхность вещей, и Сезанн — серьезный, идущий к существу, живопись которого нужна и насущна как кусок черного хлеба.

Сергей Иванович легко возгорался и легко остывал; его собрание — история его увлечений; начав с импрессионистов, он переживает полосу увлечения Гогеном; комната Гогена Щукинского собрания прославлена в литературе; там несравненные «Брод», «Сбор плодов», «Лежащая женщина»[25].

25 *В собрании С. И. Щукина было шестнадцать картин Гогена.*

Вскоре Матисс завладевает всеми помыслами Сергея Ивановича; это наиболее длительное из его увлечений, не изжитое до конца. Полотна Матисса — занимают центральную комнату, где их развесил сам художник, посетивший в 1911 году Москву. Любовь к этому живописцу никогда не покидала Сергея Ивановича; он ведет с ним переписку, следит за его успехами и отзывами о нем прессы, заочно покупает и заказывает ему работы. На деньги Щукина умный француз построил себе красивую виллу под Парижем.

Приблизительно с 1909 года Пикассо начинает привлекать внимание собирателя; мне памятны первые картины Пикассо, поступившие в собрание, и объяснения Сергея Ивановича, предсказывающего художнику большое будущее. Слова Щукина оправдались. Пикассо быстро вырос в мастера, за творчеством которого с затаенной жадностью следила художественная молодежь Европы. Комната, отведенная Пикассо, быстро переполняется; с тонким тактом поместил в ней Сергей Иванович примитивную негрскую скульптуру, влияние которой окрасило один из периодов быстро эволюционирующего художника.

Конечно, ни в одном собрании Пикассо не представлен с такой полнотой и такими решающими произведениями.

Последние волны увлечений принесли Руссо и Дерена. Упрощенность и примитивизм Руссо должны были по контрасту представлять особую прелесть после головоломных изощрений Пикассо. В два-три года перед войной была собрана импонирующая серия Деренов, включившая ряд лучших работ мастера.

Что особенно ценишь в собирательской деятельности Щукина, это не только страстность и полноту увлечения известными художественными явлениями, но главным образом то качество Сергея Ивановича, что он ощущал инстинк-

тивно линию развития современного искусства, что его увлечения совпали с увлечениями живописных кругов, что его собирательская деятельность развивалась одним темпом с кипучей художественной жизнью современности. Галерея беспрерывно пополнялась и всегда с особым чувством ожидания приходили в нее после летнего промежутка, и надежды не обманывались: из сложного клубка борющихся, переплетающихся течений современного искусства Щукин всегда умел выделить решающие линии и представить их с предельной полнотой и ясностью. С редким вкусом останавливался Щукин на работах особенно острых, боевых, актуальных; у него был дар, собирая произведения художника, раскрыть всю непримиримость и революционную новизну молодого искусства.

Брат С. И. Щукина — Петр Иванович Щукин в своем особняке на Грузинах, рядом с прекрасным музеем русской художественной старины, составил собрание живописи, чрезвычайно неоднородное по своей внутренней ценности; в нем был ряд картин новых французских художников; лучшие вещи, еще при жизни Петра Ивановича поступили в собрание С. И. Щукина, как, например: «Туалет» Дега, «Дама в саду» Клода Моне, «Священная роща» Мориса Дени. Несколько интересных работ М. Кэссет, Форена, Рафаэлли и других сохраняются в бывшем особняке Щукина на Грузинах[...] [26].

26 *Перечисленные произведения были переданы в Гос. исторический музей, а оттуда в Музей новой западной живописи (1922).*

Перевеска Морозовского отделения Музея Нового Западного Искусства *

Бережным и ревнивым было отношение И. А. Морозова к своему собранию. Его любовь была глубока и сосредоточенна; она была лишена тех черт живой общительности и экспансивности, которые были присущи характеру С. И. Щукина, жадно прислушивавшегося к восклицаниям восторга и недоумения, к шуму спорящих голосов и зачастую вступавшего в горячие дискуссии с посетителями. И. А. Морозов неохотно открывал двери своего особняка [27]. Впервые его собрание стало доступным широкой публике в зиму 1918/19 года. Осенью был опубликован декрет Совнаркома о национализации ряда крупных московских собраний, и Музейный отдел [Наркомпроса] производил спешное их описание и регистрацию. Собрание формально еще не было преобразовано в музей, штата сотрудников не существовало, и по воскресеньям, в утренние часы, сам И. А. Морозов, при помощи родных и немногочисленной оставшейся прислуги, показывал собрание, давая иногда пояснения. Лишь незначительное число зал было открыто для обозрения, начиная с комнаты Коровина и кончая залом Матисса (залы V, III, IV, II, I, VI, X, XV); остальные залы оставались в пользовании семьи коллекционера.
В таком положении находилось собрание весной 1919 года,

27 *До первой мировой войны собрание И. А. Морозова было размещено в обоих этажах здания, в верхнем — помещались преимущественно французские художники, нижний этаж был отдан русской части собрания. В первые годы революции все было снято и перенесено в несгораемую кладовую. Осенью 1918 года Морозов вновь начал развешивать картины. Все собрание он стремился поместить в верхнем этаже (нижняя часть была занята общежитием сотрудников Московского Военного округа). К зиме 1918/1919 года была занята общежитием сот- Дега, Гогена, Ван Гога, Матисса и Коровина. В таком виде застали экспозицию Терновец и Тугендхольд, командированные для описания коллекции (см.:* «Отчет музея за 1922—1923 год». *Б. Н. Терновца. Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина).*

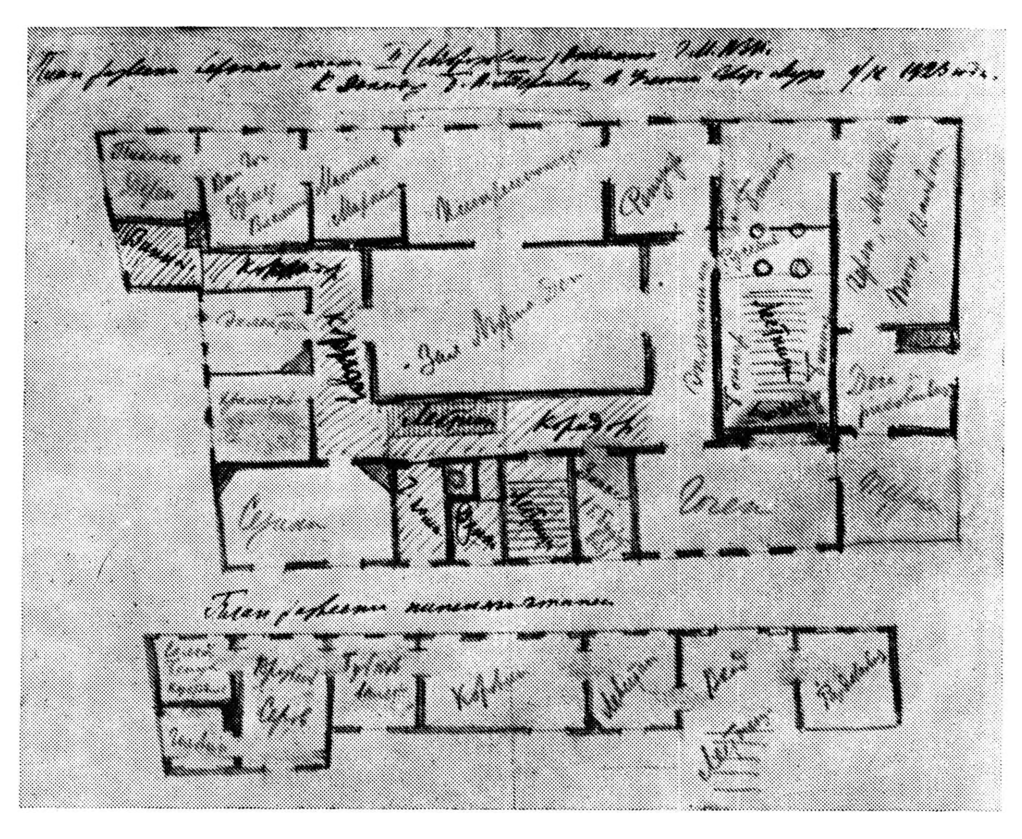
* *Статья опубликована в журнале «Среди коллекционеров», 1924, № 1—2. В настоящем издании печатается по рукописи.*

перед его превращением во II Музей Новой Западной Живописи [28]. И. А. Морозов с семьей уехал за границу. Новая администрация спешно развешивала картины в освободившихся помещениях: так образовались комнаты Врубеля, Левитана, русской школы и ряд запасных. Как мы видим, развеска центральных зал осталась морозовской; к ним механически был присоединен ряд новых комнат; таким образом в распределении художественных произведений по залам не лежало единого плана, принципы развески были случайны и несогласованны. Впечатление, выносимое зрителем, оказывалось сложным и запутанным; русская школа вклинивалась во французскую, неприятно поражали скученность, нагроможденность произведений, мешавшие спокойному и внимательному их изучению. Недочеты развески были ясны с самого начала, ее временность не вызывала сомнений; приходилось устранять отдельные дефекты путем частичных перевесок и перемещений: так была значительно облегчена перегруженная комната Матисса, видное место было отведено Дерену и Вламинку, висевшим ранее на плохо освещенной площадке парадной лестницы, и т. п.

Однако прошло три года, прежде чем представилась возможность общей планомерной перевески. Как известно, собрание Морозова, включавшее свыше 500 №№ художественных произведений, заполняло перед войной оба этажа пречистенского особняка; после революции помещения нижнего этажа были заняты общежитием сотрудников Московского Военного округа; по освобождении помещение было передано не II Музею Новой Западной Живописи, но последовательно отводилось различным учреждениям Наркомпроса: здесь сменили друг друга и художественный фонд «Изо», и библиотечный склад Ярославского университета, и Литературная секция Главархива, и, наконец, Музей имени А. П. Чехова. Текущей осенью Музей Новой Западной Живописи получил впервые две комнаты нижнего этажа и имел полное основание надеяться на получение всего низа здания после намеченного перевода чеховского музея в новое помещение. Эти перспективы побудили заняться разработкой детального плана общей перевески, причем с самого начала было решено для придания большего единства и органической цельности коллекциям отвести весь верх для французских художников и поместить русскую школу в нижнем этаже. Но вновь неожиданное осложнение нарушило планы музея; в экстренном порядке выселяемое из Староконюшенного переулка собрание Д. И. Щукина было переведено в нижний этаж нашего музея; таким образом экспозиция в нижнем этаже русской части собрания оказывалась временно — до будущего лета * — неосуществимой. Однако было так досадно отказываться от проработанного плана новой развески, и столь нежелательным представлялось дальнейшее стационарное состояние музея, что было принято решение свернуть до наступающего лета русскую часть собрания и осуществить в верхнем этаже полностью намеченную программу работ.

* Коллекция Д. И. Щукина летом 1925 года будет импортирована в Музей Изящных Искусств на Волхонке.

28 *Чтобы дать представление о жизни музея в первый год его существования, приведем выписки из дневника Терновца:*
«Вторник, 8 апреля [1919].
Утром был дома и работал над характеристикой Морозовского собрания[...]
Четверг, 10 апреля [1919].
Утром я с Тугендхольдом и позднее с Грабарем условливаемся о плане новой развески Щукинской коллекции.
Среди дня я в коллегии Наркомпроса получаю назначение на должность хранителя Морозовской галереи.
Сообщаю об этом И. А. Морозову, назначенному помощником; он чрезвычайно обрадован[...]
3-го мая [1919].
[...]До сих пор нет Ивана Абрамовича [Морозова].
Пятница, 13 июня [1919].
Не писал более месяца. За это время открылась Морозовская галерея, отнимающая у меня время по утрам и, к сожалению, не оставляющая свободным воскресенье. Составил список ряда зал, напечатал и вывесил. Развесил комнату Левитана. Никак не могу приступить к работе над характеристикой и вводной статьей[...]
Волнения мне доставили посещения Отдела изобразительных искусств: Кандинский, Фальк, Кузнецов, Альтман и другие. Их цель — отобрать ряд картин для Музея Живописной Культуры и повесить свои сомнительные искания рядом с шедеврами французов. Конечно, они метят получить все самое характерное. Удовлетворение их плана совершенно разрушило бы стройность галереи. Наша коллегия образовала с «Изобразилкой» согласительную комиссию для разрешения сего вопроса. В сущности, желание коллегии — сохранить частное собрание в целости.
Музей посещают экскурсии и художники (Домогацкий, Пастернак, Меркуров, Теннер, Альтман и другие), в воскресенье бывает обычно 100—120 человек; количество посетителей в будни меняется от 15 до 50 человек, в зависимости от погоды, экскурсий и т. п.[...]
Четверг, 10 июля [1919].
[...]Дважды в неделю музей, как и все прочие московские музеи, открыт по вечерам.
В нижнюю комнату (большую) начали складывать картины, закупленные нашими соседями — Отделом изобразительных искусств. Много дряни.
Воскресенье, 13 июля [1919].
[...]Заходила Мухина, смотрела Майоля и футуристов[...]
Четверг, 17 июля [1919]
[...]В музее по вечерам бывает 60—80 посетителей. В нижнем этаже складываем покупки футуристов и левых — Отдела изобразительных искусств.
По непонятным причинам пада-



15. План развески во II (Морозовском) отделении музея. Схема Б. Н. Терновца. 1923 г.

ют картины; недели две тому назад упали Милиоти, Боткин. Вчера оборвались и полетели четыре эскиза Головина. Хорошо, что картон не пострадал. Падение картин производит тягостное впечатление.

Пятница, 18 июля [1919].
Утром принял окончательно 80 картин футуристов.[...]

Воскресенье, 27 июля [1919].
Целый день в галерее Морозова составляли каталог книг[...]

Вторник, 2 сентября [1919].
[...]Музей был открыт от 3 до 8 часов; сравнительно мало народа; был[...] Кнебель с фотографом; с ними я обошел галерею и выбрал лучшие работы для снимков.

Среда, 3 сентября [1919].
[...]Утром в музее были: скульптор Ефимов, потом Скворцов и Машковцев из Третьяковки.

Суббота, 25 октября [1919].
Вечером пишу статью о современной французской скульптуре. Базируясь на решении, что ко мне отходит научно-музейная часть, а хозяйственная часть — Т. М. Сергеевой, составляю план ряда характеристик.

Воскресенье, 26 октября [1919].

Произведенная в ноябре перевеска не лишена была героических черт; работники музея могут гордиться, что им удалось в течение 16 дней снять целиком все картины собрания, очистить от пыли помещение, перенести в запас и систематически сгруппировать всю русскую коллекцию, оформить новую каталогизацию собрания, произвести ряд подсобных работ по измерению, фотографированию произведений и, наконец, развесить в 15 залах французскую часть собрания. Реорганизация музея явилась полной; за исключением крупных панно, связанных со стенами, в сущности ни одна картина не сохранила своего старого места; принимая во внимание немногочисленность персонала, его неопытность, полное отсутствие ассигнований из Наркомпроса, такая быстрота и удача процесса перевески может объясниться как целесообразностью положенного в основу плана, так в особенности тем живым сочувствием и той дружной работой, которую проявил в эти дни весь персонал[...]

[...]Собрание Морозова — твердо ограниченная часть исторического потока: оно начинается произведениями семидесятых годов, и мы сразу являемся свидетелями расцвета импрессионистической школы: блестящие и зрелые произведения Клода Моне, Ренуара, Сислея, Писсарро ис-

[...]В музее[...] прихожу к определенным выводам по вопросу о плане создания музея и деятельности закупочной комиссии.
Суббота, 10 апреля [1920]
[...]Работал в Музейной комиссии Отдела изобразительных искусств. Альтман, Пунин и Штеренберг произвели внезапную и сильную атаку на Щукинский и Морозовский музеи. Усилиями Всерабиса и Музейного отдела (главным образом Щекотова) нападение было отбито. Опасность еще не миновала.
Понедельник, [12] апреля [1920].
[...]Сегодня впервые открыт музей: публики много.
Вторник, 27 июля [1920].
[...]Почти закончил работу над карточками; теперь на моей душе бремя характеристики [художников]. Не сделать ли усилия и не закончить ли ее к 1 августа? [...] В числе знатных посетителей музея назову художника Малявина[...]
Суббота, 6 марта [1921]
Утром в музее меня раздирали на части: выдавал 2 Сезаннов Третьяковской галерее и в связи с этим некоторая перевеска в комнате Сезанна; одновременно с сим[...]разговор с Бакушинским, беседы с посетителями».

торически открывают галерею. К сожалению, размещение музейных зал делает невозможным последовательное проведение эволюционного принципа. Лишь два зала по объему и по условиям света могли бы быть отведены основной группе импрессионистов — I и VII — и оба они лежат далеко от входа. Долгое время соблазняла мысль отдать залу I Сезанну и поместить импрессионистов в зал VII. Но тут мы оказывались перед вопросом: в какой мере подобная планировка гармонировала бы с общим духом собрания. Кто — Сезанн или импрессионисты — является стержнем Морозовской коллекции? Вырвав группу импрессионистов-пейзажистов из общей эволюции французского искусства, разорвав нити, связующие творчество Клода Моне с творчеством Ренуара, мы бы нарушили целостную и гармоническую картину общего развития; наоборот, помещая импрессионистов-пейзажистов в зал I, мы многое выигрывали в ясности и стройности планировки.

В конце концов общая схема развески была намечена мною следующая:

I — начало: — импрессионисты-пейзажисты, Ренуар (залы I и II),

II — последователи и эпигоны импрессионизма: неоимпрессионисты, постимпрессионисты — Синьяк, Боннар, Вюйар, Герен, Вальта и другие (залы III, IV, V),

III — спутники импрессионизма, несущие в своем творчестве начала новых течений: Сезанн и Ван Гог (залы VII и IX),

IV — реакция против импрессионизма: Гоген, Матисс, Дерен, Пикассо (залы X, XI, XII),

V — крайние комнаты отданы — одна под пастели, рисунки, акварели; другая — произведениям второразрядным и эклектичным (залы XIII, XIV и XV).

Таким путем удалось разбить собрание на естественные, легко усваиваемые и объединенные общими устремлениями группы.

Склонный по своим общим историко-художественным взглядам признавать максимальное значение за деятельностью отдельных крупных индивидуальностей, я в плане развески стремился насколько возможно выпуклее выдвинуть главнейших героев сложной и богатой драмы французского искусства; благодаря тому сравнительному простору, который получался после перенесения вниз русской части собрания, явилась возможность отвести Сезанну, Ван Гогу, Гогену (и в сущности Ренуару и Боннару) отдельные комнаты. В творчестве каждого художника наряду с выявлением основного и характерного, когда это представилось возможным без нарушения гармонической и целостной планировки стен, ставилась задача выявить его развитие: так, эволюционный принцип удалось провести в залах Сезанна и Гогена. Никаких предвзятых декоративных принципов в основу развески положено не было; она регулировалась другими, более существенными стимулами: желанием создать наиболее благоприятные условия восприятия, приблизить произведения к зрителю, добиться, чтобы соседние произведения не нарушали полноты восприятия.

Мне бы хотелось, далее, обратить внимание на ряд сопоставлений, заставляющих острее воспринимать данное

явление или устанавливающих взаимодействие и связи: так, Майоль, во многом обязанный Гогену, представлен своими мелкими бронзами в комнате этого мастера; с творчеством Ван Гога сопоставлены гравюры японцев *, о которых он постоянно упоминает в своей переписке из Арля; Матисс сопоставлен с тесно связанной с ним группой «диких», в комнате импрессионистов дана группа трех пейзажей, близких по теме: в разработке Писсарро, Сезанна и Кросса, позволяющей сделать ряд интереснейших наблюдений и выводов. Перспектива, открывающаяся в анфиладе передних комнат по Пречистенке, упирается, с одной стороны, в пламенную и сияющую «Танцовщицу» Ван-Донгена, с другой — в «Девочку на шаре» Пикассо; эти сильные, эффектные и контрастные произведения все время как бы пронизывают своими лучами посетителя, поддерживая его возбудимость и напряженность и бессознательно привлекая его внимание к двум существенным проблемам французского искусства: проблеме цвета и построения.

* Любезно предоставленные для экспозиции художником Фалилеевым.

Работа над перевеской заставила обратить внимание на ряд особенностей бывшего морозовского особняка как музейного помещения. Перестроенный Кекушевым в 1904—1906 годах, он во многих отношениях является образцовым (обилие света, сухость, простота отделки, специальные приспособления и т. п.). За исключением двух темных зал (V и XV), где оставлена мешающая декорировка панелью, все комнаты окрашены в светлый, однообразный, серовато-желтый тон; опыт показывает теперь, что однотонность окраски не может являться идеалом; помимо того, что самый тон выбран несколько скучноватым, недостаточно контрастно и выигрышно оттеняющим картины, было бы правильнее варьировать окраску стен в соответствии с творчеством представленного художника; для нас несомненно, что драгоценность живописи Сезанна и Ренуара была бы явственнее на чисто-белых стенах, что произведения Гогена были бы еще своеобразнее на интенсивно-желтом фоне, как это было сделано самим художником в его мастерской на rue Vercingetorix, где стены были окрашены в светлый хром. Здесь перед музеем открываются новые пути по дальнейшему углублению и повышению эффектности художественного воздействия.

Хочется отметить и другой недостаток морозовского особняка как музейного помещения, к сожалению, не так легко устранимый: это недостаточное количество больших галерейных зал; такие художники, как Сезанн, Матисс, Гоген, Ван Гог, требуют пространства: при большем размере комнат все они несомненно выиграли бы; наоборот, высота музейных комнат во многих случаях казалась чрезмерной; она уничтожает интимность малых помещений и делает развеску в один ряд несколько бедной (комната Ренуара).

Скульптура музея, несмотря на ряд значительных обогащений этого отдела, все же не может создавать целостной и полной картины развития этого искусства; отвести ей отдельный зал было невозможно, за неимением удовлетворительного по условиям освещения и по объему поме-

щения. Приходилось размещать скульптуру в известной мере случайно и лишь стремиться группировать в одной комнате произведения отдельного художника (Бари — в зале рисовальщиков, Роден — в концертном зале).

Все существенное из музейных пополнений за годы революции введено в план развески; музей значительно изменил свой облик. Нам хотелось уничтожить прежние впечатления перегруженности и спутанности и выявить жизнерадостные и бодрые начала, заложенные в искусстве французов. Не мне, конечно, судить о результатах произведенной работы; скажу только, что после новой развески многое моими сотрудниками и мною воспринималось как неожиданное и невиданное ранее и что воспоминания о прежнем размещении в большинстве случаев заглушены новыми и свежими впечатлениями.

Пятнадцать лет работы. История Государственного Музея Нового Западного Искусства *

Государственный Музей Нового Западного Искусства в Москве пользуется широкой известностью не только в СССР, но и за границей **; действительно, ни один из музеев, ни одна из частных галерей, кроме, быть может, Музея-Института Барнса в Филадельфии, не дает столь разнообразной и богатой картины развития французской живописи за последние 50 лет. Значение музея не только в полноте его коллекций, но и в необычайно высоком их уровне; большинство ведущих мастеров 19 и 20 столетий, как Моне, Ренуар, Гоген, Сезанн, Ван Гог, Матисс, Пикассо, Дерен и другие, представлены в музее первоклассными, порою даже центральными в их творчестве работами; отсюда та яркость, та концентрированность впечатлений, которая охватывает посетителя и держит его в неослабевающем художественно-эстетическом напряжении.

** Литература о музее как на русском языке, так и в иностранной прессе чрезвычайно обширна. Заметим, что вряд ли какому из художественных музеев СССР было уделено столько внимания.

Однако ограничивать значение музея фактом обладания исключительной коллекцией французской живописи было бы неправильным; это, несомненно, одна из характерных черт московского музея; но задачи собирания, которые он ныне себе ставит — более обширны, принципиально иного порядка, они открывают перед музеем новые перспективы. Показать путь, проделанный музеем за годы революции, дать картину его внешнего и внутреннего роста, постепенного углубления и расширения задач, показать развитие музея от чисто эстетских собраний французской живописи к музею искусства эпохи империализма и пролетарских революций — такова цель статьи.

Основным ядром коллекций Государственного Музея Нового Западного Искусства явились национализированные в 1918 году собрания Щукина и Морозова. В этих собраниях французское искусство играло доминирующую

* *С некоторыми сокращениями статья опубликована в журнале «Советский музей», 1933, № 1. В настоящем издании текст печатается по машинописи с незначительными поправками — редакционными и по тексту журнала.*

роль как в качественном, так и в количественном отношениях; это преобладание правильно отражало ведущую роль французского искусства в предвоенную эпоху и то влияние, которое оказывала французская живопись на развитие искусства в большинстве европейских стран, в том числе и России. Путешествие в Париж становилось обязательным этапом развития каждого «передового» художника. Московские собрания, с такой необычайной полнотой отразившие основные течения французской живописи последнего десятилетия, являлись для художников своего рода «поездкою в Париж»; в особенности собрание [С. И.] Щукина, открытое для художников, вырастало в своеобразную «академию» левого искусства *.

* Собрание Морозова, наоборот, было почти недоступно для посещения.

Оба собрания охватывали одну и ту же эпоху: французское искусство было в них представлено начиная с движения импрессионистов; одинаковый материал поневоле сближал эти собрания; однако вкусы и темперамент собирателей накладывали на каждое из них определенный субъективный отпечаток: Щукинское собрание, возникшее в 90-х годах, было, несомненно, более ярким, более выразительным, отражая безудержное увлечение собирателя наиболее острыми и спорными явлениями французского искусства; так, например, с избыточной полнотой были в нем представлены далеко не признанные в то время Матисс и Пикассо; присутствие в таком количестве их произведений сразу сообщало собранию Щукина оттенок заостренности, проблематичности. Более методично построенное Морозовское собрание являлось более уравновешенным в своих пропорциях, но это равновесие достигалось порою ценой компромисса, эклектичности; пример — то значение, которое приобретают для Морозова такие художники, как М. Дени, Вальта и другие.

Будучи чрезвычайно богатыми как в количественном, так и в качественном отношении, ни то, ни другое собрание ни в коем случае не могло, однако, претендовать на полную, развернутую картину французской живописи; каждое из них страдало пробелами, в известной степени снижавшими их значение; укажем, например, что в обоих собраниях отсутствовали такие решающие, поворотные художники, как Эдуард Мане и Сёра; характерно вместе с тем, что Щукин совсем обошел Боннара, а Морозов — Ван-Донгена, Брака, кубистов. Вместе с тем для обоих собирателей было общим полное равнодушие не только к официальному, салонному искусству, но и к критикующему революционному искусству радикальных слоев мелкой буржуазии (Стейнлен).

Таким образом, материал, который представляли собой знаменитые московские собрания, страдал во многих отношениях пробелами и неполнотой. Следует вместе с тем обратить внимание на то, что оба коллекционера собирали почти исключительно одну живопись; рисунок почти отсутствовал, скульптура была представлена у одного Морозова, гравюра вовсе не пользовалась вниманием обоих коллекционеров — очевидно, как «мелочь», в которую нельзя было вложить крупных капиталов. Иностран-

ные школы, кроме французской, почти не были представлены в обоих собраниях *.

* В собраниях Морозова «прочие иностранные школы» были представлены немцем Дюккером, испанцами Сулоагой и Сорольой; несколько «богаче» были представлены иностранцы у Щукина, главным образом англичанами.

Революция застала оба собрания не во время их полной жизни, а в известной степени уже замерзшими, окостеневшими: мировая война прекратила ежегодные поездки обоих собирателей в Париж и резко остановила их рост. Когда в 1918 году национализированные собрания стали достоянием государства, они были в том самом составе, в котором их застало лето 1914 года. Искусство оборвалось в них на дате начала империалистической войны. Первым было национализировано Щукинское собрание декретом Совнаркома РСФСР от 10 ноября 1918 года; несколько позже, 19 декабря был опубликован декрет о национализации Морозовского собрания. Более подготовленная к функционированию в качестве музея Щукинская галерея была открыта под названием «Музей Новой Западной Живописи» весною 1919 года. Зимою 1919 года собрание И. А. Морозова описывалось и принималось Комиссией Главнауки *, в начале мая 1919 года и оно оказалось достаточно проработанным, чтобы быть открытым. Полученное название «II Музей Новой Западной Живописи» было во многих отношениях неточным; во-первых, это был музей не только живописи, так как в нем, в отличие от бывшего Щукинского собрания, присутствовала и скульптура, и, во-вторых, больше половины собрания состояло из картин русской школы, что вовсе не было отражено в названии. Последнее, однако, верно наметило путь дальнейшего развития музея, ставя акцент на западной части и сближая II Музей Западной Живописи с Первым.[...]

* По описанию французов работали Б. Терновец и в меньшей мере — покойный Я. А. Тугендхольд; ряд начинающих музееведов описывали русскую часть собрания. Присутствие бывшего владельца [И. А. Морозова] позволяло зафиксировать ряд интересных данных о времени покупки, заплаченных суммах и т. п.

Эти вновь открытые для публики музеи представляли зрелище в достаточной мере своеобразное; бывшее Щукинское собрание висело в «идеальном» беспорядке; за исключением парадной матиссовской залы [29] и залы Гогена, все остальное было развешано без какой-либо логической последовательности; картины висели без промежутков, взаимное соседство диктовалось необъяснимым произволом личного вкуса бывшего владельца.[...] Отдел по делам музеев вынужден был срочно направить Комиссию для реэкспозиции музея (1920); в дальнейшем эта экспозиция, в общем построенная по историческому принципу, подвергалась неоднократным переделкам.

В не менее трудном положении оказывался и так называемый II Музей Новой Западной Живописи — бывшее Морозовское собрание; оно, как известно, включало в себя наряду с французской живописью высококачественное русское собрание, численно даже несколько превышавшее французов *. Хотя западной живописи были отведены цен-

29 *Матиссовский зал был развешан самим художником. Об этой развеске пишет Б. Н. Терновцу его двоюродная сестра искусствовед В. А. Шамшина:* «[...]Матисс, осенью живший у Сергея Ивановича, решил поместить свои произведения в красивую розовую гостиную 18 века, где прежде так хорошо выглядели Сезанн и Дега. Хотя все картины Матисса большие и не помещаются в простенках между лепными медальонами, Матисс не смущаясь повесил их прямо на медальоны, и наверху рамы закрывают скульптурный карниз. Правда, некоторые nature-morte, как предметы — голубые фаянсы или другие, в розовых и зеленых тонах, — очень подходят к розовым диванам; некоторые картины почти повторяют тона материи; но в общем это размещение скорее испортило комнату[...]» *(Письмо датировано 5 февраля, год не указан. Очевидно, 1912. Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина).*

* Морозовское собрание славилось совершенно исключительной коллекцией Коровина (75 [работ]), Головина (42), Левитана, Врубеля (23), Серова (8), Коненкова (6). Интересно, что мастера «Бубнового Валета» у этого поклонника французов были представлены весьма слабо.

тральные, наиболее светлые залы, русская живопись висела рядом, а в некоторых залах даже вперемежку с французами. Это, правда, давало возможность производить ряд сопоставлений, очень ценившихся русскими художниками, но создавало, в целом, чрезвычайно сумбурное, нелогичное построение музея, в котором всякая идея развития искусства отсутствовала. Это положение было исправлено лишь в 1923 году, когда произошла генеральная перевеска II Музея, причем экспозиция была построена уже исключительно на западном материале и была проведена историческая последовательность в экспозиции.

Каждый из Музеев Новой Западной Живописи жил первые годы вполне самостоятельной жизнью; штаты этих музеев были ничтожными; в распоряжении Наркомпроса не было еще достаточных кадров квалифицированных музейных работников; случайный подбор работников определял характер работы учреждения; отсюда различный характер деятельности одинаковых по существу музеев. В I (Щукинском) Музее Новой Западной Живописи деятельность руководства ограничивалась лишь примитивно понимаемыми «хранительскими», вернее «смотрительскими» функциями; более энергичное руководство II (Морозовского) отделения сразу сумело взять иную установку и иные темпы в работе. Здесь с самого начала было приступлено к определенной научной работе, постепенно расширяемой и углубляемой в связи с ростом музея и его ресурсов.

Наиболее настоятельной задачей являлось изучение материала самого музея, внешней и внутренней истории его памятников, служившее преддверием к научному каталогу. Была разработана история музея; работа велась также в плане изучения творчества отдельных художников, установления их биографических данных. Эта работа дала возможность II Музею Новой Западной Живописи впервые в практике советского музея широко применить этикетаж (1920—1921 гг.), он был двоякого рода: с одной стороны, «характеристика» основных художников, с другой — подробные описи выставляемых произведений, с указанием размеров, техники, даты написания, внешней истории произведений и моментов творческой истории.

Другой задачей, которую Второй Музей Новой Западной Живописи поставил себе с самого начала, была задача концентрации в стенах музея разрозненных произведений новейшего западного искусства, находившихся в различных государственных фондах, в запасах других музеев и т. п. Таким образом, уже в первые годы обозначился быстрый рост коллекций музея, обогатившегося рядом ценных для музея памятников; достаточно назвать работы таких художников, как Ван-Донген, Руо, Мери Кэссет, Рафаэлли, Легран, Гюстав Моро, скульптурные произведения Бурделя, Бари, Родена и т. п.

Работы по хранению, показу, собиранию и изучению памятников исчерпывали, в существенном, работу музея в первый период его существования.

Политико-просветительная работа музея была еще в зачатке; немногочисленные сотрудники музея почти не вели экскурсий; их обслуживали специальные организации Главмузея, МОНО, Главполитпросвета. Среди посетителей



16. **Зал Матисса, Руо и Фриеза во Втором отделении Музея нового западного искусства. Экспозиция 1923 г.**

музея резко преобладали художники и учащиеся. В первые годы Революции, годы засилья левых формалистических исканий, предвоенное искусство Пикассо, Дерена, Матисса все еще воспринималось как «последнее» слово; коллекции музея выполняли своеобразные «воспитательные» функции по отношению к левому крылу советской живописи. Интересно отметить наряду с намечающимся ослаблением интереса к кубизму, который стал чувствоваться уже с 20-х годов, усиление воздействия искусства Сезанна (в художественной практике Кончаловского, Фалька, Осмеркина и других) [30].

30 *В делах Ученого совета музея за 1927 год находится заявление Сергея Герасимова с просьбой разрешить ему копировать «Курильщика» Сезанна (Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина).*

Второй период жизни музея совпадает, с одной стороны, с введением новой экономической политики, благоприятно повлиявшей на постепенное укрепление материально-финансовой базы музеев, с другой — с прекращением полной изоляции Советского Союза, установлением «нормальных» отношений с рядом европейских стран. В практике музея мы можем наблюдать появление первых связей с художественной жизнью Запада, начавшуюся выписку иностранных журналов и книг, впервые познакомивших с эволюцией послевоенного искусства Европы.

Усложнение задач, стоявших перед обоими, столь близкими по своему составу музеями, привело к необходи-



17. Зал Сезанна во Втором отделении Музея нового западного искусства. Экспозиция 1923 г.

мости координировать их работу с целью взаимного обогащения опытом и достижениями; 1923 год отмечен решительным шагом в этом направлении: происходит формальное объединение обоих музеев, превращающихся теперь в I и II отделения Государственного Музея Нового Западного Искусства. Объединяется научная работа под общим руководством директора *, вливаются новые энергичные

* *Б. Н. Терновца.*

силы в число сотрудников музея; тогда же начинает функционировать Ученый Совет музея, призванный решать основные вопросы музейной жизни.

Развитие Музея Нового Западного Искусства идет в тесной связи с общим музейным строительством страны, которое стремится теперь к проведению известной плановости в построении музейной сети, развивается по линии специализации задач отдельных музеев и систематического перераспределения между ними художественного материала.

Второе (Морозовское) отделение Государственного Музея Нового Западного Искусства передает в 1925 году Государственному Музейному Фонду богатую коллекцию современного русского искусства *; из I (Щукинского) отде-

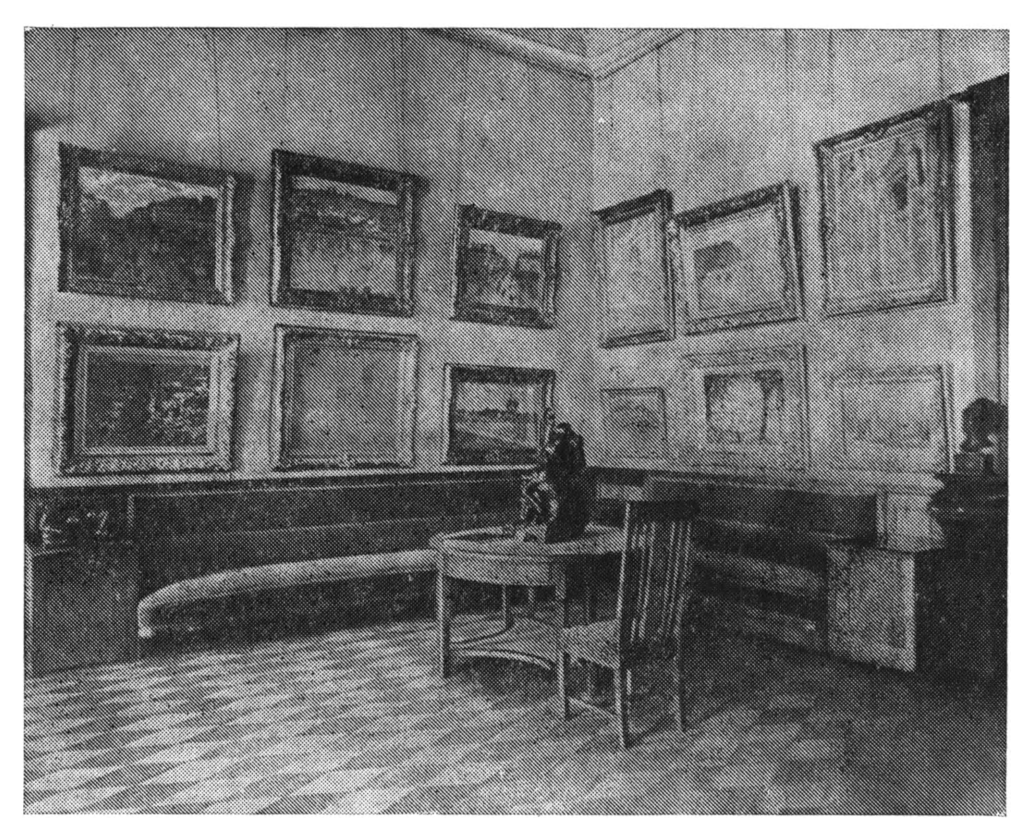
* Коллекция эта включала свыше 300 номеров; как было указано выше, новая экспозиция II (Морозовского) отделения, произведенная в 1923 году, была построена исключительно на западном материале; произведения русских художников хранились с 1923 года до передачи их в 1925 году в запасах музея.

ления были переданы в 1924 году Музею Восточных Культур ряд ценных памятников старой китайской живописи.

В свою очередь, Музей Нового Западного Искусства обогатился поступлением из Государственной Третьяковской галереи превосходной коллекции новой французской живописи, принесенной в дар галерее М. К. Морозовой, и рядом других работ иностранных школ, хранившихся в Третьяковской галерее. Чтобы оценить значение этого поступления, упомянем, что музей обогатился работами Эдуарда Мане, Ренуара, Ван Гога, Клода Моне, Гогена, Каррьера, Валлотона, Тулуз-Лотрека, Форена, Писсарро, Йонгкинда, Ван-Донгена, Ле Фоконье и других.

Однако этой передачей еще не оформился окончательно состав Музея Нового Западного Искусства; помимо все усиливавшегося потока новых поступлений современного западного искусства, о чем речь будет идти ниже, коллекции Музея Нового Западного Искусства пережили значительные изменения в связи с рационализацией музейной сети Москвы и Ленинграда. В обеих столицах наблюдалось резкое несоответствие музейных собраний нуждам и интересам художественной, научной и общественной жизни города. Ленинград, крупнейший пролетарский центр страны, один из очагов художественного образования, не мог быть более лишен всякого представления о ходе развития европейского искусства начиная с середины 19 века, когда обрывались его коллекции; художественные круги Ленинграда энергично выставляли требование передачи Эрмитажу достаточно представительной коллекции новой западной живописи. С другой стороны, Москва лишена была музея старого искусства, достойного столицы; сложнейшие вопросы усвоения культурного наследия не могли быть разрешены на базе коллекций Музея Изящных Искусств, почти лишенного произведений первоклассных мастеров; таким образом, начался затянувшийся на долгие годы процесс взаимной передачи произведений: ряд работ старых мастеров из Эрмитажа и национализированных частных собраний был направлен в Москву; последняя могла ответить Ленинграду только передачей из коллекций Музея Нового Западного Искусства. В 1929—1931 гг. были направлены в Эрмитаж работы Сезанна (4), Гогена (5), Моне (3), Писсарро, Ренуара (2), Ван Гога (2), Матисса (8), Дерена (6), Пикассо (11) и других мастеров французского искусства; таким образом, для Эрмитажа была образована весьма показательная, составленная на первоклассном материале коллекция, которая могла бы составить гордость любого европейского музея.

В связи с этой передачей Государственный Музей Нового Западного Искусства получил в свою очередь несколько работ от Эрмитажа (среди них ранняя вещь Марке и этюд Ходлера) и несколько десятков картин второстепенного качества из запасов Музея Изящных Искусств; эти последние были интересны музею в двояком направлении: с одной стороны, они вводили в состав его коллекции ряд работ 60—70-х годов, создавая фон, на котором более ярко могло быть выявлено «новаторство» импрессионистов; с другой стороны, Музей Нового Западного Искусства получил и более поздние работы эклектиков и так называемых «салонных мастеров», что давало ему возможность осуществить более развернутую систему экспозиции.



18. Зал импрессионистов в ГМНЗИ после объединения Первого и Второго отделений музея в одном здании в 1928 г.

Сношения СССР с Западом в эти годы получают все более и более «нормальный» характер: ряд стран — Италия, Франция и другие, устанавливают дипломатические отношения; это вызывает, в свою очередь, рост культурных сношений, естественное стремление ознакомиться с положением вещей на культурном фронте, узнать то новое, что произошло за период разрыва сношений. СССР усиленно приглашают на всевозможные международные выставки. Участие СССР на Венецианской выставке 1924 года, на Парижской выставке декоративных искусств 1925 года и на Выставке декоративного искусства в Монца-Милане в 1927 году было своего рода событием, ставшим в центр внимания художественного мира. Усиленный интерес к советскому искусству не только обусловил громадную посещаемость советских отделов, но и вызвал помещение целого ряда художественно-критических статей о нашем искусстве. Участие в проведении этих выставок, устраиваемых Государственной Академией Художественных Наук, директора Музея Нового Западного Искусства Б. Терновца позволило установить ряд ценных для музея связей с художественным миром Италии и Франции. Информация, даваемая Б. Терновцом о музейном строительстве в СССР, в частности, о Музее Нового Западного Искусства, ряд статей

в иностранной прессе, им помещенных, вызывают большой интерес к музею со стороны художественных кругов этих стран. В результате — ряд ценных даров, поступивших в музей со стороны симпатизирующих нам художников и собирателей, организация обмена советских работ на иностранные. В сближении с французскими художественными кругами исключительно ценные услуги оказал живший тогда в Париже С. М. Ромов *.

* Мы должны здесь отметить важнейшие обогащения музея по линии современной французской живописи: Кислинг — «Портрет», Озанфан — «Натюрморт», Фавори — «Женская фигура», Вламинк — «Пейзаж в Овере», Лот — два пейзажа, Сюрваж — две композиции, Люрса — большое полотно, Леже — две живописные работы, Миро — композиция и т. д. По линии рисунка музей пополнился работами Модильяни, Кокто, Пикассо, Дерена, Люрса, Цадкина, Громера и других. Наконец, нужно отметить поступление скульптурных работ Цадкина «Музыканты» (бронза), Архипенко «Грация» (посеребренная бронза). Поступление этих работ позволило подойти практически к вопросу о создании в музее отдела послевоенного искусства [31].

31
Большинство перечисленных произведений — дары самих художников, а именно: «Портрет» (или точнее «Женский портрет») — дар М. Кислинга, «Пейзаж в Овере» — М. Вламинка, «Пейзаж с красной фигурой» и «Пейзаж» — Л. Сюрважа, «Восточный пейзаж» и «Фигура в восточном костюме» — Ж. Люрса, «Композиция» и два рисунка — Ф. Леже, «Женская фигура» — А. Фавори, «Музыканты» — О. Цадкина и «Грация» — А. Архипенко.
Кроме того, коллекционер Л. Зборовски принес в дар музею «Зеленый пейзаж» А. Лота и рисунок А. Модильяни («Портрет поэта Сандрара»), другой рисунок Модильяни («Женский портрет») дарит музею художник М. Ларионов, от него же поступают в дар рисунки — П. Пикассо «Лошадка» и А. Дерена «Сидящая женщина». Из других поступлений отметим «Композицию» Х. Миро — дар галереи Пьер, и «Композицию» Ф. Леже — дар Б. Н. Терновца, полученный от художника на память о посещении его мастерской.

Не менее интересными для музея оказались связи, завязанные Б. Терновцом в Италии. Пользуясь дружеским содействием художественного критика и издателя Джованни Шейвиллера, удалось организовать обмен работ советских художников на работы итальянских художников. Начало было положено удачно проведенным обменом рисунками в 1927—28 гг. *, вслед за которым начался, продолжающийся до сих пор, обмен живописными произведениями; этот обмен позволил Музею Нового Западного Искусства без затраты валютных средств создать превосходную коллекцию современного итальянского искусства (вовсе отсутствующего в первоначальных собраниях), в которой живописью и рисунками представлены почти все ведущие мастера современной Италии *.

* Отметим, что рисунки для обмена с Италией были принесены в дар друзьями музея, художниками Александровой, Богаевским, Верейским, Воиновым, Губиным, Жегиным, Зенкевичем, Калужниным, Кончаловским, Куприным, Лобановым, Оболенской, Пестель, Родионовым, Тышлером, Штеренбергом.

* Назовем работы Фуни, Де Кирико, Този, Казорати, Тоцци, Салиетти, Моранди, Гвиди, Маруссига, Карены, Карра, Бернаскони, Феррацци и других [32].

32
Собранные работы не были равноценны, но Терновец считал, что в музее должны быть отражены все основные направления в современном искусстве, чтобы дать исторически объективную картину развития искусства. Многие из представленных тогда в музее художников продолжали играть большую роль в искусстве Италии и после второй мировой войны. Так, например, Този остается лучшим пейзажистом, Казорати воспитал немало молодых художников, он придерживается реалистических принципов в искусстве. Его рисунки мог видеть советский зритель на «Выставке рисунков, офортов и литографий современных художников Италии» в 1957 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Моранди приобрел мировую из-



19. Выставка итальянского искусства в Государственном музее нового западного искусства. Произведения, полученные в обмен на картины и рисунки русских художников и принесенные в дар итальянскими мастерами. 1931—1932.

вестность. И. Эренбург в 1960-х годах писал: «Мне обидно, что только к концу моей жизни я увидел в миланской коллекции холсты замечательного художника — Моранди[...]» (И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга шестая. М., 1966, с. 518). После поступления офортов Моранди в музей, Терновец, по просьбе художника, написал письмо с оценкой его работ. Письмо написано 22 февраля 1930 года на французском языке, дается в переводе Е. Р. Классон.

«Дорогой мсье.

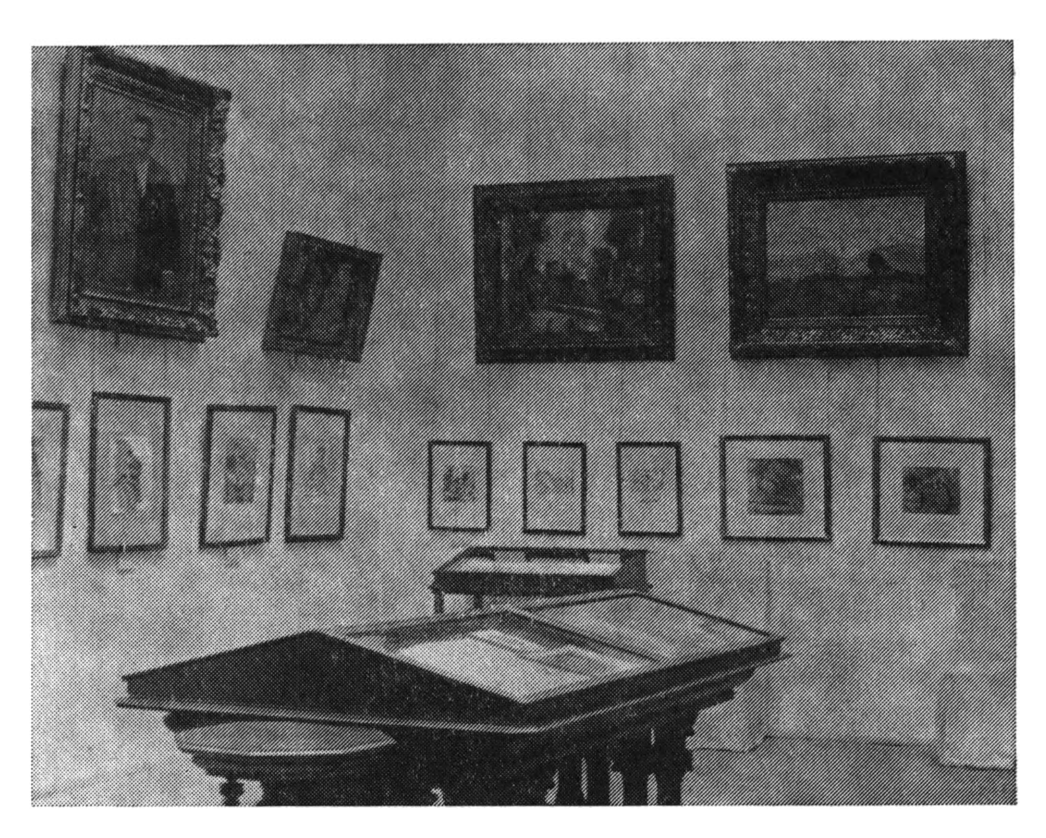
Мой друг, Джованни Шейвиллер написал мне, что Вы хотели бы знать мое мнение о Ваших графических работах. Я с удовольствием поделюсь с Вами моими мыслями по этому поводу.

Ваши гравюры, так же как и Ваша живопись отличаются строгим, обдуманным стилем, сознательностью метода. Композиция Ваших работ всегда собранная, крепкая, что создает впечатление спокойствия и устойчивости. Рисунок изображаемых предметов твердый, форма построена, точно отрешившись от страстей нашего века, Вы воспринимаете жизнь в ее спокойном аспекте, стараясь передать не ее подвижную, а ее незыблемую сторону. Поэтому понятно Ваше пристрастие к жанру натюрморта, в нем Ваш талант находит свободное и естественное выражение.

Характерные черты Вашего восприятия жизни и Вашей манеры передавать ее обусловливают Ваши технические приемы. Любя точность и ясность, Вы выбрали технику офорта, но в лаконичном и точном языке Ваших работ Вы не пользуетесь «живописными» сторонами офорта. Вам нужно не пятно неопределенного контура, неодинаковое по интенсивности, но сухая и четкая линия Вашего резца. Эти линии, их расположение и перекрещивание могут показаться монотонными, одинаковыми, но для целей, которые Вы себе ставите, они служат превосходно и это их оправдание и смысл.

Листы, которыми обладает Музей Нового Западного Искусства — большой натюрморт и пейзаж — вызывают чувство спокойствия и отдохновения, столь редкие в нашей беспокойной жизни.

Посылая Вам эти несколько



20. Выставка итальянского искусства
в Государственном музее нового западного искусства.
Произведения, полученные в обмен на картины и рисунки русских художников
и принесенные в дар итальянскими мастерами. 1931—1932.

строк, я вполне отдаю себе отчет, что мог ошибиться, я слишком мало знаю Ваше творчество и, может быть, сделал слишком поспешные и необоснованные выводы. Прошу меня в таком случае извинить.
Примите, дорогой мсье, выражения моих самых лучших чувств.
Б. Терновец»
Отметим, что когда в 1971 году в Париже и Лондоне устраивалась ретроспективная выставка Моранди, то в экспозицию была включена картина Моранди, находящаяся в Эрмитаже, куда она поступила после закрытия Государственного музея нового западного искусства. Ныне большинство произведений итальянских художников, собранных Б. Н. Терновцом, находится в Эрмитаже; в ГМИИ им. А. С. Пушкина осталась лишь незначительная их часть и рисунки. Кроме того, в 1939 году несколько произведений, в том числе картина Леви и рисунок Манцу, были переданы в художественный музей Тбилиси.

Нормализация отношений с Европой вызвала не только выступление искусства СССР на европейских выставках, но и показ европейского искусства в Москве; в 1924 году Международное Объединение Революционных Писателей устраивает большую выставку современного немецкого искусства, с которой Наркомпросом приобретается для музея ряд произведений *; еще большую роль сыграла организованная в 1926 году ГАХНом выставка революционного искусства, давшая впервые развернутую

* Была приобретена живопись Кампендонка, Лахнита, Даврингхаузена, Нагеля, Эрика Иохансона, акварели и рисунки Клее, Пехштейна, Нерлингера, Шлихтера, Адлера и других.



21. **Экспозиция итальянского рисунка в Государственном музее нового западного искусства.** Произведения, полученные в обмен на рисунки русских художников и принесенные в дар итальянскими мастерами. 1927—1928.

картину революционного искусства Запада; она демонстрировала рост попутнических кадров, зарождение пролетарского искусства и вместе с тем наглядно указывала болезни и трудности роста, засилие формализма, отпугивающую сложность художественного языка, наблюдающиеся в творчестве многих художников, недостаточно еще освободившихся от буржуазных эстетических навыков. На выставке были показаны и работы старшего поколения: Стейнлена, Кольвиц. С этой выставки Музей Нового Западного Искусства смог сделать ряд ценных приобретений работ Стейнлена, Кете Кольвиц, Мазереля и других.

Установление связей с художественным миром Запада не могло не повлиять и на развитие выставочной работы Музея Нового Западного Искусства. Его первые выставки были посвящены показу материалов, находящихся в Москве. В 1924 году музеем была организована выставка рисунков [33]; в 1925 году музей провел выставку «Немецкого искусства за последние 50 лет», позволившую подытожить на данном этапе работу музея по собиранию немецкого искусства [34]. В 1926 году были проведены выставки

33 *См. каталог: «Выставка рисунков французских художников конца XIX и начала XX века». М., 1925.*

Гогена, Сезанна и Ван Гога [35], объединившие разрозненные еще тогда в Москве произведения данных мастеров; в 1927 году были организованы «Выставки новых приобретений»; в I отделении была показана гравюра, во II отделении — живописные работы и рисунки, поступившие за последние годы [36]. В 1928 году была показана графика американского художника Лозовика, в дальнейшем явившегося одним из деятельных корреспондентов музея в качестве секретаря Клуба Джона Рида [37]. Наконец, осенью 1928 года была устроена большая выставка «Современного французского искусства» (совместно с ГАХНом и ВОКСом), явившаяся значительным событием московской художественной жизни. Хотя на выставке и отсутствовали многие видные французские художники (Пикассо, Брак, Сегонзак, Матисс), отказавшиеся дать свои работы (вернее, отказались маршаны, распоряжавшиеся их художественной продукцией), тем не менее выставка представляла значительный интерес, знакомя с рядом мастеров, вовсе до того не известных Москве, и давая в общем правильный разрез современного состояния французского искусства [38]. Выставка вызвала большое внимание не только художественного мира, но и широких масс посетителей; число последних, за $1^1/_2$ месяца ее существования, дошло до 20.000 человек, цифра, для вместимости сравнительно небольшого помещения музея — предельная. С этой выставки Наркомпросом были приобретены для музея работы Кампильи, Утрилло, Де Кирико, Дюфрена, Койанаги, Лоранса.

В 1928 году было принято окончательное решение Наркомпросом об объединении в одном здании обоих отделений Государственного Музея Нового Западного Искусства: необходимость такого объединения сознавалась и руководством музея; объединение диктовалось необходимостью избегнуть параллелизма и ненужной траты сил в работе, а также стремлением систематически и планомерно развернуть картину истории нового западного искусства; необходимой предпосылкой такого объединения принималась всегда постройка специального здания или достаточное расширение одного из существующих помещений музея. Однако жизнь, острая нужда Москвы в площади заставили Наркомпрос принять решение об объединении коллекций до проведения соответствующих мероприятий; помещения каждого из музеев, достаточные для собрания I и II отделений, оказывались чересчур тесными для объединенной коллекции [в одном из них]. Вынужденный в спешном порядке произвести объединение своих коллекций, МНЗИ переживает с 1928—1929 гг. беспрерывный кризис помещения и с этих пор не в состоянии показать значительную долю своих коллекций. Правда, целый ряд пристроек и перестроек (3—4 залы) расширили с тех пор площадь музея, но это расширение оказалось недостаточным для беспрерывно растущих коллекций музея. Единственным выходом из испытываемых музеем затруднений является надстройка третьего этажа и пристройка флигеля во дворе.

Зимой 1929 года была произведена новая развеска уже объединенных коллекций музея во вновь отремонтированных залах II отделения; в основу развески был положен историко-художественный принцип; история француз-

34
См. каталог: «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия». М., б. г. Вступительная статья Б. Терновца.

35
К выставке музеем были выпущены небольшие брошюры о каждом из художников: «Поль Гоген»; «Поль Сезанн»; «Винцент Ван Гог» (все — М., 1926); а также каталоги: «Поль Гоген (1848—1903)» и «Поль Сезанн (1839—1906). Винцент Ван Гог (1853—1890)» (оба — М., 1926).

36
К каждой из выставок были выпущены каталоги: «Выставка новых приобретений (гравюры и литографии)». М., 1927 и «Б. Терновец. Выставка новых приобретений (живопись, рисунок)». М., 1927.

37
К выставке был выпущен «Краткий каталог»: «Выставка рисунков современного американского художника Луи Лозовика». М., 1928.

38
Выставка состояла из двух частей — французской и русской, последняя включала произведения русских художников, постоянно или временно живших в Париже. Выставка была «собрана при содействии полпредства СССР во Франции, Галереи Бийе и художников: М. Ф. Ларионова и С. Фотинского, по плану и материалам, составленным в Париже А. М. Эфросом и В. М. Мидлером[...]. Вся работа по осуществлению выставки проведена по поручению председателя Выставочного комитета Наркома по просвещению А. В. Луначарского организационным бюро в составе: председателя бюро, президента ГАХН П. С. Когана и членов — Б. Н. Терновца, А. М. Эфроса и В. Э. Морица». (Из «Каталога выставки современного французского искусства». М., 1928). Каталог «Французской части выставки» был составлен сотрудниками Государственного музея нового западного искусства, каталог «Русской части выставки» — сотрудниками Государственной Третьяковской галереи. Каталог выставки предварялся статьями: А. Луначарского «К выставке французского искусства»; П. С. Когана «Две культуры»; Б. Терновца «Французская живопись на выставке»; Абрама Эфроса «Русская группа». Б. Н. Терновец принимал также участие в составлении каталога французской части и его редактировании. В периодической печати 1928 года появилась серия статей Б. Н. Терновца, посвященных выставке французского искусства (см. Список опубликованных трудов Б. Н. Терновца в настоящем сборнике).

ского искусства рассматривалась как смена различных, боровшихся друг с другом школ и направлений, однако классовое содержание этой борьбы оставалось еще недостаточно вскрытым и художественно-стилистический момент слишком превалировал в трактовке того или другого направления. Кроме того, развеска делала излишний упор на отдельных индивидуальностях: творчество крупнейших художников составляло замкнутые комплексы [39]. Несмотря на эти недостатки новая развеска являлась крупным шагом вперед по сравнению с предшествующим состоянием: она подходила к материалу более систематически, более решительно проводила точку зрения исторического развития *.

* Осуществление развески в ставших тесными залах II отделения заставило пойти на ряд «героических» мер, как, например — затяжка холстом зала Мориса Дени, где нашел себе теперь приют Матисс, и т. д.

Уже в объединенном помещении музея была показана выставка французского революционного рисовальщика Лафоржа [40] и выставка «Проблема портрета», заинтересовавшая художественный мир Москвы (1929 год).

Второй период развития музея характеризуется не только быстрым ростом его коллекций, оживлением выставочной и экспозиционной работы. Он отмечен также значительной интенсификацией научной работы музея [41] [...]

Вводится как постоянный институт совещание научных работников музея; научная работа идет первоначально, с одной стороны, по линии изучения отдельных памятников, отдельных мастеров, с другой — по линии обслуживания проводимых музеем выставок; это уже ставит перед нею более широкую и ответственную проблематику. К концу этого периода в докладах 1929 года мы имеем уже попытки марксистской постановки тем.

Несмотря на минимальные средства энергично развертывается издательская деятельность музея; как правило, музей выпускает каталоги по всем организуемым выставкам [42]; почти все эти каталоги распродаются до окончания выставок, что указывает на серьезную потребность в них.

Наконец, нужно отметить издание музеем каталога собрания [43] — первого музейного каталога, выпускаемого за время революции музеями центрального типа. Каталог, изданный в 1928 году, включает все наличие музейного материала; учитывая постоянно растущий контингент иностранного посетителя, каталог вводит французский текст (вводная статья, транскрипция авторов, перевод названий). Хотя изучение материала музея позволяло выпустить к этому времени уже научно комментированный каталог, музей в целях дешевизны издания ограничивается сообщением названия, размеров, материала и техники произведения, его датировки, подписи и указанием на происхождение памятника. Каталог, в котором помещались иллюстрации, весьма быстро разошелся. Таким образом, второй период работы музея (1923—1930 гг.) характеризовался систематизацией и рационализацией его структуры, быстрым ростом коллекций послевоенного искусства, укреплением и ростом кадров, оживлением научной работы и издательской деятельности. Однако следует признать, что влияние развивающегося марксистского искусствознания не воздействовало еще решительным образом на практику музея.

39
Критика Б. Н. Терновцом той развески, в которой делался «излишний упор на отдельных индивидуальностях» (в свое время проводимой самим автором как в музее, так и в экспозиции советского павильона 1924 года на Международной выставке в Венеции), является чрезвычайно показательной для того времени. В поисках принципов экспозиции, отвечающих марксистской методологии, работники музеев поставили перед собой задачу показать развитие искусства по художественным стилям, выявить закономерность их исторической смены. Так, например, в ГМНЗИ был выделен зал, в котором экспонировалось искусство до Парижской Коммуны, в нем, в частности, были помещены ранние произведения Клода Моне и Сезанна. Таким образом создавалось более полное и верное впечатление о каждом периоде, но при этом нарушалась целостность восприятия творчества отдельного художника. Этот принцип проводился в то время и другими музеями, в частности Государственной Третьяковской галереей (см. статью А. А. Федорова-Давыдова «Некоторые вопросы реконструкции Третьяковской галереи» в бюллетене «Советский музей». М., 1930).

40
К выставке был выпущен каталог: «Люсьен Лафорж. Каталог выставки». М., 1929. В бюллетене «Советский музей» (М., 1930) появилась статья Б. Н. Терновца «Выставка Люсьена Лафоржа».

41
До объединения в Морозовском отделении работали: Т. М. Пахомова, А. П. Алтухова, В. А. Сидорова, Н. В. Яворская. Теперь сюда перешли сотрудники Щукинского отделения: С. И. Лобанов, К. А. Зеленина, Т. А. Боровая, Е. К. Рылова. Несколько позднее начали работать М. А. Орлова, Т. А. Цешковская и другие. При музее была организована аспирантура.

42
См. примечания 33—38, 40.

43
«Каталог Государственного Музея Нового Западного Искусства». М., 1928. Вводная статья написана Б. Н. Терновцом.



22. Фрагмент экспозиции выставки «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» в Государственном музее нового западного искусства. 1925

Оно становится ведущим в третий период жизни музея. Культурная революция, проводимая в стране, заставила по-новому подойти к задачам музейного строительства [44]. Из мест хранения и накопления художественного материала музеи превращаются в мощные очаги массово-просветительной работы, активно воздействующие на политическое и культурное воспитание зрителя. Оживление работы, углубление проблематики замечается на всех фронтах музейной практики. Музейный съезд, происходивший в Москве в декабре 1930 года, закрепил происходящий переворот и наметил новые установки в музейной работе. Построение научно-исследовательской работы на базе марксистско-ленинской теории; новые методы экспозиции, стремящиеся показать искусство как идеологию различных классовых группировок, стремящиеся выявить в борьбе и смене художественных течений борьбу различных классовых прослоек; наконец, новые методы политико-просветительной работы с массовым зрителем — таковы основные проблемы, вставшие перед музеем; они придают своеобразие, вносят принципиально новые моменты в практику музея.

44 *20 августа 1928 года было опубликовано постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О задачах музейного строительства РСФСР». В одном из пунктов говорилось об устройстве передвижных выставок на актуальные политические и хозяйственные темы.*

Прежде всего следует отметить углубление научно-исследовательской работы, все большее усвоение музеем метода марксизма-ленинизма.

Основываясь на работе марксистского искусство-

знания и кладя в основу историческую концепцию Ленина (в особенности его работы об империализме), музей работает над новой концепцией современного западного искусства, в корне отличной от различных концепций западного искусствознания. Если последнее видит в искусстве разви-

23. Обложка каталога выставки произведений Франса Мазереля, состоявшейся в Государственном музее нового западного искусства в 1930 г.



тие различных формальных тенденций, то музей стремится, прежде всего, обнажить классовую природу искусства, в противоречиях художественной практики — увидеть основные противоречия буржуазного общества.

Эпоха, представленная в музее, — это эпоха становления и развития системы империализма, противоречия которой приводят к мировой войне 1914 года и к эпохе послевоенного всеобщего кризиса капитализма. Основные исторические этапы развития империализма должны определить и новую структуру музея; она строится теперь не на самодовлеющем показе определенных художественных течений (реализм, импрессионизм, сезаннизм, фовизм, экс-

прессионизм и т. п.), а на выявлении в искусстве динамики общественного развития, выявлении того конкретного комплекса общественных отношений, которые обусловливают отдельные этапы развития искусства империализма. В этом смысле внимание музея особенно заострено на послевоенной эпохе, на выявлении основных ее противоречий, противопоставлений упадочной, вырождающейся культуры буржуазии и мощно растущей, несмотря на все препятствия, культуры пролетариата.[...]

В этом направлении развиваются собирательство музея и его выставочная деятельность; можно указать на ряд выставок, проведенных музеем за последние годы, — выставку участника французской коммунистической прессы Лафоржа, известного художника-антимилитариста Франса Мазереля, выставки немецких революционных художников Фогелера и Эмзена, американского художника Ставеница, выставку попутнического голландского искусства, выставку скульптуры Минны Гаркави, члена Джон Рид-Клуба, ряд комплексных тематических выставок, посвященных кризису капитализма, борьбе рабочего класса на Западе и т. д. Наиболее яркой из этой серии выставок была выставка американских художников-графиков, объединенных вокруг Клуба Джона Рида в Нью-Йорке.

Все эти выставки приводят, обычно, к обогащению собраний музея, которые интенсивнее всего развиваются именно по линии революционного искусства; за последние годы музей сумел сосредоточить у себя достаточно внушительный материал, как в области живописи, так и в области гравюры и рисунка. Отметим приобретение работ таких художников, как Бёрк, Гроппер, Пасс, Лозовик, Гриффель, Эмзен, Мазерель, Минна Гаркави, Вольф, и других. Вместе с тем, учитывая повышенный интерес к искусству политической сатиры, музей прилагает усилия к основанию кабинета революционной сатиры Запада, ставит своей целью подбор материала в репродукциях.

Музей, однако, не ограничивается собиранием и показом революционного искусства Запада, он ставит проблему его изучения; темы, посвященные изучению этих явлений, все настойчивее выдвигаются в научной работе музея [45].

Новая концепция искусства эпохи империализма, новые задачи, ставившиеся в политико-просветительной работе музея, делают особенно актуальной проблему экспозиции; как и большинство советских музеев, Государственный Музей Нового Западного Искусства работает над полной реэкспозицией музея, в которой, проводя марксистское понимание развития искусства, стремится обнажить классовые корни искусства, выявить его классовую функцию.

Вопрос о методах экспозиции служил предметом неоднократного обсуждения на научных собраниях музея; Музей Нового Западного Искусства один из первых проводил опыты комплексного показа (на материале выставки «Искусство индустриальной буржуазии», устроенной в 1930 году) [46]; однако отсутствие необходимого материала заставляет музей отказаться от повсеместного проведения комплексного метода экспозиции; следует, однако, указать, что наряду с материалом «высокого» искусства (живопись, скульптура) музей вводит в экспозицию гравюру, рисунки

45
Сотрудники работали в этой области, в полном смысле слова, по целине, ими был подготовлен еще в 1933 году сборник «Революционное искусство в странах капитала» под руководством Б. Н. Терновца, где было собрано 23 статьи. Сборник прошел редактуру издательства, был доработан, но, к сожалению, так и не был издан. О работе сотрудников в этой области дает некоторое представление журнал «Творчество» 1936 года № 6, большинство статей в котором принадлежат сотрудникам музея.

46
Название выставки — «Искусство индустриальной буржуазии» — характерно для периода «вульгарной социологии». По существу же эта выставка, в устройстве которой большое участие принял один из соста-

вителей настоящего сборника Н. В. Яворская, была очень поучительна. Из всех многообразных и противоречивых направлений французского искусства 1920-х годов было выделено одно направление, так называемое «конструктивистическое». В середине зала стоял макет Дома Центросоюза, выполненный Ле Корбюзье, по стенам висели картины Озанфана, Леже и др. В витринах были выставлены воспроизведения с ковров и тканей, моделей одежды, проектов мебели, оформлений кузовов автомобилей и т. п. Весь этот материал очень наглядно показывал единство стиля и явно доказывал, что конструктивные искания нашли себе значительное и плодотворное применение в прикладном искусстве. Одновременно «комплексная экспозиция» была осуществлена Н. Н. Коваленской и А. А. Федоровым-Давыдовым в Третьяковской галерее. Эти экспозиции были приурочены к Первому музейному съезду.

и, в качестве дополнительного материала в витринах, дает фотографический и репродукционный материал, в целях, с одной стороны, выявления классовой базы искусства, а с другой стороны, с целью более всестороннего выявления стилевых особенностей того или другого художественного течения, если оно недостаточно охарактеризовано памятниками основной музейной экспозиции.

План новой экспозиции был в 1931 году проработан не только на внутримузейных совещаниях, но и обсужден на музейной группе Государственной Академии Искусства; работа по реэкспозиции начата в 1932 году и проводится отдельными звеньями; учитывая интересы массового посетителя, музей стремится избежать закрытия на тот или иной срок при проведении реэкспозиции. Последняя должна быть завершена в 1932—1933 гг.

Новая экспозиция, основанная на более глубоких предпосылках, по-новому организующая материал, отходящая от обычной системы показа по «направлениям» и художественным индивидуальностям, может вызывать известные трудности, встретить ряд вопросов и недоумений зрителя. Совершенно необходимым элементом ее является поэтому этикетаж, то есть письменные пояснения, дающие посетителю музея принципиальные установки и ориентирующие его в осмотре музея. Практика музея выработала различные виды этикетажа: «вводный этикетаж», дающий общую концепцию искусства, представленного в музее, дополняемый планом музея и графиком его осмотра; «лозунговый этикетаж», кратко формулирующий определенные комплексы памятников; «базовый этикетаж», подводящий зрителя к определенным художественным явлениям, и, наконец, этикетаж к наиболее характерным памятникам.

Однако и при развитой системе этикетажа остаются трудности усвоения сложного и чуждого материала массовым зрителем. Между тем основной задачей музея является доведение всего материала, закономерностей развития искусства, именно до массового зрителя. Это диктует новые методы работы со зрителем: помимо усиления экскурсионной и консультационной работы, изучение зрителя и его запросов — контроль по усвоению им художественного материала, установление новых форм связей со зрителем *.

* В политико-просветительную работу музея втянуты все научные силы музея; Музей Нового Западного Искусства принципиально не отграничивает работу политико-просветительную от работы научно-исследовательской; в нем нет «только экскурсоводов», «только хранителей». Это объединение обеспечивает высокий научный уровень политпросветработы, с другой стороны, не позволяет научным сотрудникам замкнуться в узком понятии «чисто научных» интересов, держит их в постоянном общении с запросами жизни. В МНЗИ уже несколько лет существует практика ежедневных бесплатных экскурсий для групп, составляемых из одиночек, равно как и практика консультаций, которые проводят все научные сотрудники в очередь[...]

Музей контролирует социальный состав посетителей и следит за динамикой изменения соотношения основных групп посетителей (рабочие, учащиеся, художники, служащие, иностранцы и т. д.). Музей изучает реакцию зрителя; это достигается путем анкетирования, путем писем от зрителя в стенгазету музея, путем собирания отзывов зрителя об отдельных выставках, путем свободного обсуждения методов работы музея, отдельных художественных явлений и памятников в «книгах впечатлений зрителя». Эти книги



24. Выставка произведений Ф. Мазереля в клубе завода «Каучук», устроенная сотрудниками Государственного музея нового западного искусства. Октябрь 1930 г.

впечатлений превращаются часто в своеобразную дискуссионную трибуну, где сталкиваются выразители различных, часто противоположных подходов к искусству. Наконец, музей применяет систематически запись отзывов слушателей о проводимых сотрудниками музея лекциях-экскурсиях. Изучение всех этих материалов дает чрезвычайно любопытную картину разнообразных запросов, ожиданий, требований зрителя к музею, дает моменты дельной критики, помогающей музею выправлять отдельные ошибки.

Изучение социального состава посетителей музея показывает недостаточность группы рабочих посетителей: превалируют учащиеся, художники, служащие. Перед музеем встает задача приблизить свои коллекции к рабочему зрителю, пойти ему навстречу. Эта задача установления связи с рабочим зрителем привела музей к работе по взаимному культшефству между музеем и одним из цехов крупнейшего в районе предприятия — химического завода «Каучук».

Какие основные формы работы музея на заводе? Прежде всего выставки; ряд выставок проводится музеем в помещении клуба завода «Каучук» или непосредственно в цеху; отметим выставки Мазереля, Джон Рид-Клуба и тематические выставки: «Женщина в странах капитализма и в СССР», «Кризис капитализма и рост пролетарского искусства», «Антирелигиозная» и т. д. Открытие выставок при-

урочивается обычно к дням пролетарских праздников. Выставки более мелкого масштаба, преимущественно на репродукционном материале, устраиваются музеем непосредственно на заводе.

Проводимые музеем в клубе «Каучук» выставки притягивают уже почти исключительно пролетарского зрителя. Насыщенные яркой социальной тематикой, они позволяют проводить работу художественного и политического воспитания масс на образах им ясных и понятных. Краткое анкетирование зрителя приводит к подтверждению желательности таких выставок, заинтересованности, которая ими возбуждается. Кроме такого непосредственного воздействия, выставки популяризируют музей, пробуждают рост интереса к нему.

Этими выставками не исчерпывается работа музея на заводе; его сотрудники помогают оформлению помещений в дни пролетарских праздников, выполняя иногда довольно сложные декоративные работы; они систематически ведут оформление стенгазеты цеха, — в целом выступают в роли художественных консультантов и пропагандистов искусства[47]. Нет нужды упоминать, что в задачу музея входит и проведение экскурсий для рабочих «Каучука» в музее.

Иной характер получает шефство завода над музеем; завод выделяет представителей рабочих, ответственных за связь с музеем; они принимают участие на заседаниях общественно-политического совета музея, на общественных просмотрах, при обсуждении годовых планов и отчетов; они выделяют товарищей для просмотра этикетажа (со стороны его общедоступности), являются консультантами в политпросветработе музея. Таковы пути усвоения музеем организационного опыта рабочего класса [...][48].

47
Особенно большую работу проводили научные сотрудники М. А. Орлова, Е. К. Рылова и художница Ю. Л. Оболенская.

48
В ближайшее время после написания Б. Н. Терновцом этой статьи деятельность музея развертывалась в том же направлении. Шло изучение революционного искусства, устраивались передвижные выставки. Развертывалась издательская деятельность музея. В издательство был сдан полный каталог музея и краткий путеводитель. Оба в 1936 году были просмотрены и утверждены Комитетом по делам искусств. Однако задержка в издательстве привела к тому, что в 1938 году каталог пришлось дополнять, а путеводитель переделывать в связи с новой реэкспозицией. Музей просуществовал до 1948 года, после чего его коллекции были распределены между ГМИИ им. А. С. Пушкина и Эрмитажем, а помещение передано Президиуму Академии художеств.

II. Советские павильоны на Международных выставках в Италии и Франции. 1924, 1925, 1927. Письма. Статьи

XIV Международная выставка искусств в Венеции Биеннале—1924

На пути в Венецию
Письма из Берлина и Мюнхена

Сотрудникам музея
30 мая
1924 года
Берлин

[...] Приехал сегодня около полудня в Берлин и потеряв $1^1/_2$ часа на выяснение возможности переезда через Мюнхен, направился в национализированный дворец кронпринца, превращенный в филиал Национальной галереи. Да простят мне великие тени Рембрандта, Пуссена и Ватто, что в этот приезд я пренебрег ими в пользу экспрессионистов!

Вот бегло рассказанные впечатления; картины висят все в один ряд (как и в Национальной галерее, развешанной тем же Юсти); создан ряд отдельных зал и кабинетов; отдельный зал имеют французские импрессионисты, Liebermann [Либерман], Corinth [Коринт] (3 зала, причем большинство вещей принадлежат художнику), Slevogt [Слефогт], Heckel [Хеккель], Lehmbruck [Лембрук] и т. д.

Зал французов производит довольно бедное впечатление: виною его небольшие размеры и некоторая темнота. Мане разочаровывает — я уже не получил того резкого и сильного удара, как 12 лет тому назад; известную отчужденность внушил мне и Ренуар; наоборот вполне удовлетворен остался Сезанном — прекрасным ландшафтом и ранним энергично написанным натюрмортом. Очень хорош также Кл. Моне. Более поздние французы вкраплены в отдельные комнаты: Синьяк, Пикассо (1 голова кубистического периода), Матисс (4 слабые) и другие. Два Ван Гога (поздние пейзажи) — в бурной, декоративной манере — не могут идти в сравнение с морозовскими. Гоген отсутствует. Из экспрессионистов почувствовал некоторое почтение к Марку, Макке, Schmidt-Rottluff'y [Шмидт-Ротлуфф] и Кирхнеру, пожалуй еще к Хеккелю и Фейнингеру. Я, по своему принципиальному нахальству, тотчас по прибытии вызвал дирекцию; Юсти, к сожалению, не оказалось — он пришел в музей в самом конце, был польщен и звал меня на завтра — но завтра я уже в Мюнхене. Водил меня Dr. Rave [Раве] (лет 30) — весьма любезный, но глуповатый немец. Он, во-первых, не знает французского языка и мой пышный мандат оказался неиспользованным; его знания современного немецкого искусства тоже оказались шаткими. Зато он был очень горд тем, что нигде в мире нет отдельного зала Heckel'я.

Здание музея по стилю очень не подходит к новому искусству и потому не получается того единства, которое так прельщает в наших московских собраниях. Все же можно было извлечь ряд полезных уроков в смысле экспозиции и охраны [...]. Общее впечатление от экспрессионистов более благоприятное, чем по репродукциям [...]

В Национальной галерее осталось искусство с начала 19 века и по 1880 год. Хотя энергичный Юсти выкинул 9/10 хламового содержания и со вкусом развесил остальное, все же он не мог сделать невозможного. Кроме Маре, немногих Трюбнеров, Лейбля и Менцеля от всего немецкого искусства веет безвкусием и мертвечиной. Неожиданно возрождаешься попадая в зал иностранцев: Гойя, 2 Констебля, 2 Курбе, Милле, Добиньи, Тройон и царственный Делакруа («Медея») заставляют простить потерянное время.

Национальная галерея необычайно богата рисунками — 26000. Есть французы — Кросс, Майоль, Гис и другие. Из русских — 1 Сомов! [...]

Сотрудникам музея
31 мая 1924 года Мюнхен

[...] С каким радостным ожиданием сходил я с широкой лестницы Мюнхенского вокзала и какое жестокое разочарование ждало меня через полчаса. Приехав в Мюнхен перед полуднем, я тотчас отправился в возникшую во время войны Neue Staatsgalerie, где представлено новейшее искусство, начиная с Маре и Мане. Каково же было мне узнать, что все картины сняты со стен и уже развозятся по разным немецким музеям, в галерее же через 2—3 недели откроется выставка нового немецкого искусства. С горя отправился в Neue Pinakotek (1800—1860 гг.). Полная перевеска; выбрано лучшее, повешено со вкусом в 1 или 2 ряда, но общее впечатление бедное и бледное. Я снова прихожу к мысли, что русский 19 век интереснее немецкого. Натыкаюсь на заброшенный и пустой кабинет и встречаю французов: великолепный Домье (известную «Драму» и «Дон Кихота»), Коро, Курбе (пейзажи, портреты, натюрморты и большую бегущую лошадь), Делакруа (копия с Рубенса), 4 Констебля (пейзажи; констатирую близость к нему Курбе и барбизонцев) и превосходный большой эскиз Жерико — «Выезд на позиции артиллерии» — мне ранее неизвестный вовсе, вносящий оживление и напряженность в мое утомленное сознание.

Иду затем в Старую пинакотеку, знакомлюсь с А. Майером и еще одним хранителем. Серия печальных новостей продолжается: собрание Reber [Ребер] (более 20 Сезаннов) перекочевало из Мюнхена в Lugano (Швейцария) и следовательно, мне недоступно. Два остальных больших собрания Т. (Ренуар) и N. (Ван Гог) распроданы и т. д.

В Старой пинакотеке перевеска и улучшения; некоторые центральные залы изменились мало; констатирую свое вполне определенное отвращение к Ван-Дейку, холодность к немцам, голландцам и фламандцам. Снова часами готов смотреть на французов (Пуссен, Лоррен, Токке, Лесюэр, Вивьен, Лемуан, Ле Пренс, Буше и другие) и в особенности на испанцев и венецианцев.

По закрытии Пинакотек брожу до отхода поезда по книжным магазинам и разоряюсь. Накупил новые выпуски «Neue Kunst» [49], каталоги, ряд небольших монографий. Нигде не могу достать двухтомное издание писем Ван Гога. Вижу несколько новых французских изданий (Rivière: Cêzanne) [50], но они дороже, чем их можно было бы иметь в Москве. У Тангаузера, у Гольца [51] — выставки новых немцев; связь с Парижем, очевидно, почти порвана; впрочем я видел ряд гравюр Пикассо, Дерена, М. Лорансен

49
Владелец галереи «Neue Kunst» Ханс Гольц занимался также изданием репродукций с произведений изобразительного искусства.
50
Georges Rivière. Le Mâitre Paul Cézanne. Paris, 1923.
51
Имеются в виду галереи, в ко-

торых устраивались выставки-продажи отдельных художников и групп.

и других, но цены их (100—150 марок) мало располагали к покупкам. Между прочим, Вере Александровне * должен поведать то, что мне сказал вчера сторож в Новом Музее в Берлине: публика ругается, видя картины экспрессионистов и никогда не приходит во второй раз!

* *В. А. Сидорова.*

Впрочем во всех 4 немецких музеях, которые я видел за 2 дня, было пусто. И характерно, что я не встретил ни одной экскурсии! [...]

Письма из Венеции

Сотрудникам музея
10 июня
1924 года
Венеция

Только что вернулся с Piazza S. Marco, куда ходил дышать вечерней прохладой, слушать музыку, любоваться шумной толпой горожан и приезжих. Из своего открытого окна я вижу бесконечную цепь огней на Лидо и на противолежащих островах; только что прошел торжественно иллюминованный большой океанский пароход; Riva degli Schiavoni (Славянская набережная), куда выходит окнами наш отель, одна из главных городских артерий, это основная для Венеции, далеко тянущаяся набережная, служащая пристанью бесчисленным «vaporetto» (пароходикам), играющим здесь роль трамваев; сюда же подходят большие пароходы, баржи, яхты, гондолы, моторные лодки; жизнь не умирает здесь и ночью; итальянцы шумны, разговорчивы и крикливы; людские голоса прерываются пароходными свистками, торопливым ритмом моторных лодок, мягким всплеском весел. Сегодня будни — поэтому сравнительно тихо: в воскресенье же с утра до глубокой ночи непрекращающийся треск звуков, восклицаний, музыки, свистков и всяческих шумов.

В Венеции я уже девятый день. Я выехал из Мюнхена в полночь[...] Под утро я забылся легким сном; когда я проснулся, уже рассветало; с обеих сторон вздымались грозные массы, поезд то и дело исчезал в темноте туннелей; солнце еще было бессильно проникнуть во мрак ущелий. В шестом часу мы подъехали к Бреннеру, являющемуся новым транзитным итальянским пунктом: после войны значительная часть австрийского Тироля, населенная итальянцами, отошла к Италии. Здесь впервые я увидел трехцветный итальянский флаг, обилие которого на зданиях меня поразило. Оказывается, что день моего приезда (воскресенье, 1 июня) совпал с национальным праздником, установленным в память борьбы, которую вела Северная Италия в 1848 году против австрийского ига. В этот день не раз доносились до меня отрывки гимнов и маршей; я видел живописных карабинеров, элегантную жандармерию и на одной маленькой станции отряд молодых фашистов в черных рубахах. На границе мы стояли около 40 минут; мы проезжали теперь необычайно живописную местность; я не мог оторваться от окна, ночного утомления как бы не бывало. Высоко в небо уходили горы; причудливая фантастика их форм, их раскраска — эти желтоватые, розовые, лиловые и оранжевые тона, заставляли меня вспомнить изобра-

жения гор на картинах Мантеньи и ранних итальянцев. Мощные, неприступные массивы, изредка покрытые жалкой растительностью, отвесные стены, узкие трещины и мрачные ущелья, шумные, вспененные горные потоки. Изредка попадались человеческие жилища — ютящаяся где-то деревенька с белым силуэтом церковной башни или грозные очертания замков и башен, выросших на неприступных утесах. Понемногу горы отступали и вновь подходили; солнце поднялось выше, рассеивался туман; чистый горный воздух создавал необычайные эффекты воздушной перспективы, когда тончайшие нюансы воздушной пелены, окутывающей горы, указывали на сравнительную удаленность от нас отдельных горных групп. После Больцано поезд все время бежал долиной Adige, бурной горной реки. Ее воды, мутного, желтовато-зеленого цвета неукротимо пенились и кипели. Пейзаж постепенно менял свой характер; растительность становилась разнообразнее; селения и города попадались чаще; узкая еще долина Adige была обработана жителями под культуру виноградников; можно было поражаться терпению, настойчивости, вложенным в обработку часто казавшихся недоступными горных выступов. В городах и селениях, мимо которых проносился наш поезд, все чаще попадались разрушенные здания, покинутые строения, обрушившиеся стены и крыши. Мы проезжали местность, бывшую ареной войны; здесь проходили австрийские и итальянские линии обороны, место жарких боев и артиллерийских дуэлей. Во многих местах энергичное население уже успело восстановить разрушенное и лишь оттенки окраски стен выдавали произведенную реставрацию. Долина становилась все шире, растительность богаче, горы отступали, уходили в голубеющую даль. На горизонте показались силуэты башен и соборов Вероны. Здесь я должен был слезть и ждать перекрестного поезда, идущего из Милана в Венецию.

Обедал в громадном, новом ресторане вокзала. Был полдень, стояла страшная жара; в поезде, куда я сел в 2 часа, было еще душнее и жарче. Не отрываясь смотрел я в окно, любуясь разнообразием цветущих пейзажей. Отроги Альп ушли к горизонту, но неровная, еще холмистая местность придавала пейзажу неисчерпаемое разнообразие. Старые крепостные башни горных местечек сменялись богатыми виноградниками или чистенькими постройками фабричных поселков; каналы, обсаженные деревьями, фруктовые сады, виллы, утопающие в зелени парков. Мы подъезжали к Виченце, и я узнавал в отдалении знакомые очертания вилл Палладио. Или это только иллюзия? Игра разгоряченного воображения? Но нет, вот сквозь завесу деревьев мелькнул знакомый облик Villa Rotonda. Вся местность кругом превратилась в цветущий сад. Чувство необычайного счастья владело душой.

После короткой остановки в Падуе (сюда будет мое первое паломничество из Венеции) и еще нескольких небольших станций близость Венеции стала очевидной. Местность стала однообразной, плоской и ровной. Вот первые признаки моря, вот уже начинается длиннейший мол, соединяющий Венецию с материком; с обеих сторон железнодорожного пути гладь водных пространств; барки, силуэты

52
Впервые Терновец познакомился с Венецией в 1912 году, когда он был там с экскурсией. Тогда в письме к родителям он писал: «Венеция удивительно хороша, неповторяема, единственна. Воды ее каналов ее лучшее украшение; глазу, любящему и понимающему краски, — здесь источник неисчерпаемого наслаждения». *(Венеция 20 июня 1912 г.).*

кораблей, а вдали облик знакомого города[52]. Внезапно и неожиданно вы влетаете в город...[...]

Я оставил свои вещи на вокзале и выйдя на пристань, сел на пароходик, идущий через весь город по Canale Grande к выставке; снова развернулась передо мною фантастическая декорация венецианских дворцов, церквей. Благодаря праздничному дню город был оживлен и переполнен; дома украшены флагами. Я как был, небритый, запыленный и страшный приехал смело в Giardini Publici, где расположена выставка, и велел провести себя к дирекции. Меня познакомили с Президентом и главным администратором выставки, но помню, от наплыва впечатлений, голова моя была как бы в тумане. Я с удивлением узнал, что товарищи мои прибыли только накануне, а работы еще вовсе не прибыли[...] Несмотря на усталость, на то, что еле держался на ногах, я купил каталог и бегло обежал всю выставку, и лишь увидев мельком все, смог успокоиться и покинуть территорию выставки[...]

[...]Вечерело; наступали самые красивые часы; в сумерки краски принимают удивительный глубокий и певучий характер. Переливами синих, лиловых, зеленых, сизых тонов играло море, фиолетовыми и оранжевыми казались дома на побережье: четкие силуэты черных гондол, белые паруса, массивы пароходов разнообразили воды[...]

Сотрудникам музея
29 июня
1924 года
Венеция

Вот несколько впечатлений об открытии русского павильона. Мы намечали его предварительно на 14 июля, но затем пришла телеграмма от посла *, просившего отложить открытие на несколько дней. Отсрочка эта была для нас спасением, так как итальянцы не смогли бы нам приготовить к сроку заказанных рам, витрин, подставок, напечатать каталог и т. п.

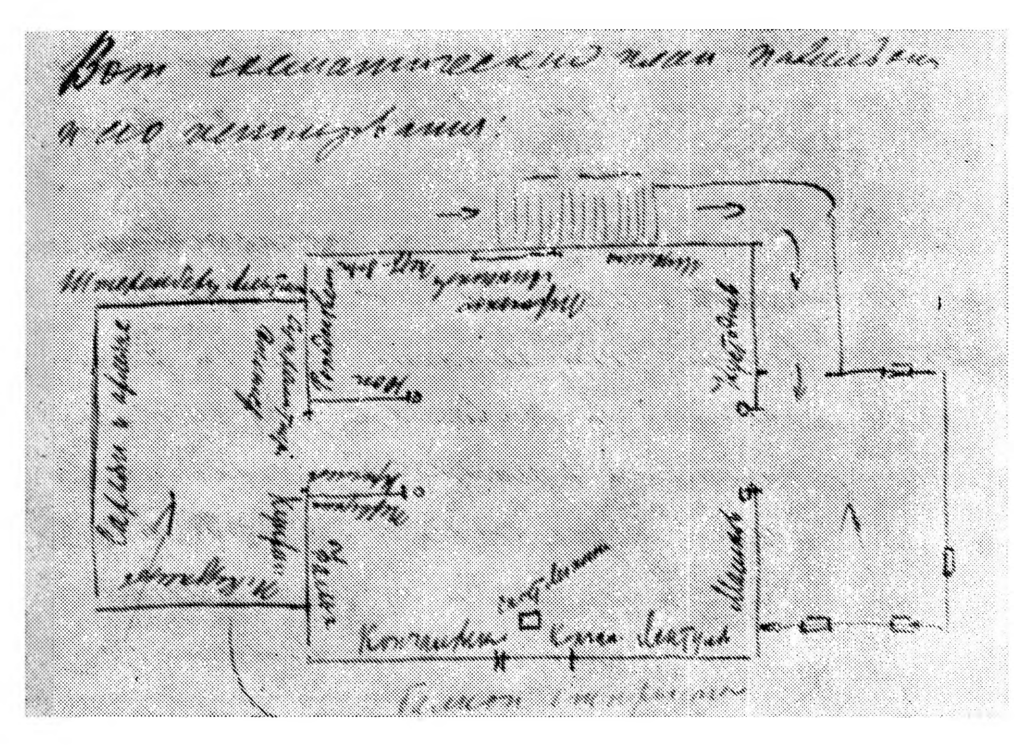
* *К. К. Юренев.*

Русский павильон, построенный в 1914 году Щусевым в русском стиле, состоит из трех зал; вы подымаетесь по открытой лестнице, попадаете в небольшой застекленный коридор (здесь мы поместили работы декоративного порядка — подносы и эскизы к ним, исполненные в Декоративном институте в Ленинграде, театральные рисунки Экстер и т. д.).

Из коридора вы попадаете в комнату графики. Мы воспользовались мыслью, проведенной в голландском павильоне, и устроили по стенам сплошные длинные витрины, куда и разместили графику. Эффектна серия рисунков Анненкова, рисунки Чекрыгина, витрины с гравюрами Фаворского, Штеренберга и Кравченко. Вы подходите к двери, ведущей в главный зал, и ваш глаз встречают радостные краски Сарьяна, висящего на главной стене последней третьей комнаты. Это сразу подымает настроение и придает павильону впечатление яркости и нарядности.

Вот схематический план павильона и его использования: [См. илл. № 25]

Конечно, мне не пришлось продумать развеску павильона с такой тщательностью и осторожностью, как развеску Морозовской галереи. Не нужно забывать, что время наше было крайне ограниченно, что мы работали с итальянскими рабочими и благодаря этому не сразу понимали друг друга, что процесс развески все время задерживался тем,

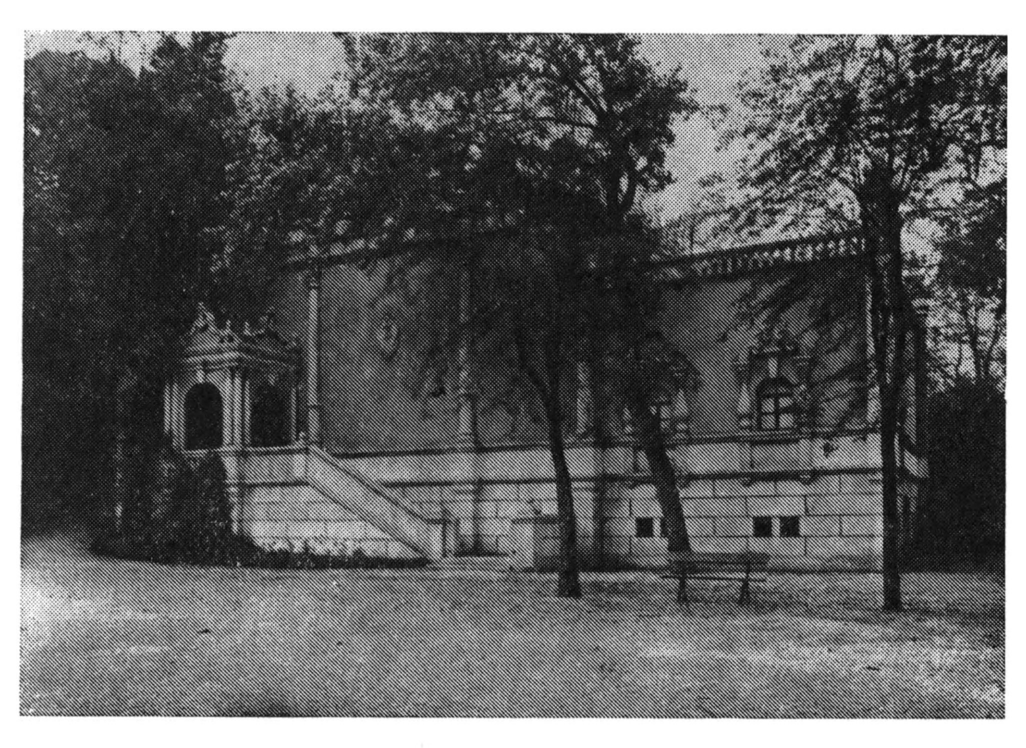


25. «Схематический план павильона и его использования». Схема Б. Н. Терновца. Из письма от 29 июня 1924 г.

что часть картин уже получила рамы, а для других они не были еще готовы (мы заказали рамы из нескольких источников). Самым главным препятствием был недостаток места. Из Москвы пришло картин больше, чем можно было бы физически поместить в павильоне; от системы щитов пришлось отказаться и ограничиться лишь двумя перегородками у входа в третью комнату; на эти щиты мы повесили мелкие вещи, которые пропали бы на больших стенах. Все павильоны, в особенности итальянский, развешаны очень свободно, почти всегда в один ряд; нам же, скрепя сердце, приходилось вешать в 2, а иногда и в 3 ряда, что, впрочем, облегчалось высотой и простором большой комнаты. Достаточно сказать, что в длину большой зал несколько больше залы Мориса Дени, шириной же он превышает его в полтора раза [53].

53 *Имеется в виду центральный зал второго этажа Морозовской галереи, где находились настенные панно М. Дени.*

Мы с Эфросом всегда хотели дать наиболее яркое представление об отдельных художниках, путем выделения их произведений в отдельные группы. Это в значительной степени мне удалось провести; как видно из приложенного чертежа, все крупные художники получили свою стену. Общий план развески и развеска живописи принадлежит мне, графику я поручил Шапошникову; конечно, в процессе работы мы дружески обменивались советами. Сарьян, который присутствовал и с интересом следил за нашей развеской, по окончании работы горячо меня поздравил, прибавив к тому, что по его мнению развеска Морозовской галереи —



26. Русский павильон на XIV Биеннале.
Построен А. В. Щусевым в 1911 г. Венеция. 1924

лучшая в Москве. Добавлю, что мне удалось поместить 85%[?] всех привезенных картин и всю скульптуру.

Теперь о впечатлении, которое оставляет наш павильон у иностранцев. Мы могли впервые проверить действие русского искусства на вернисаже, 17 июня, который мы устроили для представителей итальянской и заграничной печати. Как здесь принято, на нашем балконе был сервирован чай и подано в плоских бокалах шипучее Асти. В краткой речи на французском языке Коган приветствовал собравшихся, выразил свою радость возобновлению культурных сношений между Италией и Россией и указал на общий характер работ, представленных в павильоне. Эта речь, произнесенная посреди осмотра и последовавший за ней чай послужили к сближению гостей и хозяев. Я познакомился с рядом лиц, из которых наиболее интересными показались мне Барбантини, директор здешней Галереи Нового Искусства, и Pansini [Панзини] — издатель художественного журнала «Cimente» в Неаполе.

Отношение к работам у осматривающих было самое серьезное. Усмешек, легкомысленных взглядов не было. Русский павильон импонирует своей сосредоточенностью, мужественностью и энергией.

Действительно, если и было бы легкомыслием говорить о превосходстве русского искусства, то мы оказались головой выше в методах организации выставки.

Мы привлекли все живое, борющееся и яркое (ведь пропущены и не по вине Комитета, — быть может, 5—10 имен!), в то время как организаторы большинства павильонов принадлежали к официальным кругам, не смогшим сойти с путей академического искусства. Лишь итальянский павильон, с его 40 залами, занимающий центральный выставочный дворец и благодаря богатству помещения смогший устроить в ряде комнат выставки отдельных художников, дает, быть может, больше материала. Но в нем очень интересные залы перемежаются с совершенно безнадежным хламом и слабые и безвкусные вещи составляют абсолютное большинство.

Пока пресса ограничилась весьма подробным и дружелюбным описанием открытия; появилась лишь очень большая и серьезная статья Barbantini [Барбантини], где он дает меткий, тонкий и строгий разбор произведений, проводит параллель между французским искусством и русским (отдавая предпочтение первому) и рассыпается в похвалах перед организаторами павильона, называя его одним из наиболее значительных и поучительных явлений, не только выставки этого года, но и ряда предшествовавших. Он называет наш павильон образцовым, примеру которого должны были бы следовать другие павильоны, и считает, что мы оказали услугу итальянской культуре[...]

На вернисаже прессы, кроме итальянских корреспондентов, было несколько американок, которых особенно поразил Сарьян и супрематисты. Они осаждали бедного Сарьяна различными вопросами, на которые он отвечал через добровольных переводчиков.

Для публики павильон был открыт через день, 19 числа, в четверг. Церемония была обставлена с большой помпой. Павильон был отгорожен низким барьером от остальной площади выставочного парка. Публика допускалась лишь по билетам. Присутствовали главные должностные лица города, ученые, художники, коллекционеры. Было несколько нарядных дам. В 10 часов площадка перед павильоном была уже переполнена. В 10 часов 15 минут на моторном катере подъехал к парадной пристани посол с женой, встреченный синдиком Венеции, властями, президентом выставки профессором Бордигой и другими. Шествие, во главе которого шли нарядные полицейские, направилось к воротам выставки. Синематограф фиксировал встречу посланника на пристани и теперь занят был запечатлением момента открытия павильона. Подойдя к зданию, посол жестом руки пригласил присутствующих следовать за ним в павильон. В момент вхождения на лестницу взвился над павильоном флаг.[...]

Речей не было[...] Всех покоряет пышная и сияющая здоровьем «Баба» Архипова, «Въезд Красной Армии в Красноярск» Никонова, где так колоритно переданы зима, лачуги и обитатели, закутанные в меха. Многих останавливает строгий и глубокий Петров-Водкин. То же отношение интереса к Кустодиеву — он привлекает главным образом сюжетом — темы русской провинции, купцы, гуляние и т. п. К чисто живописным исканиям большая публика равно-

душна. Зато я наслышался много выражений восторга и интереса от художников (если даже 50% из них считать за комплимент, все же ясно глубокое впечатление, оставляемое павильоном). В воскресенье публика совершенно переполнила наш павильон и, не преувеличивая, можно назвать цифру посещения в этот день в 3000—4000 человек.

В 2 часа в день открытия Комитет Венецианской выставки чествовал посла и нас торжественным обедом. Настроение было дружеское и интимное. Я сидел рядом с m-me Pica [Пика], оказавшейся интересной собеседницей [...]

К сожалению, работы нашего павильона оценены слишком дорого и это дает минимальные надежды на продажу. Пока проданы 2 коробочки, расписанные Голиковым (лаки). Ко дню открытия успели напечатать наш каталог, с ограниченным числом ошибок; каталогу предшествует моя статья, написанная в одну ночь по-французски и переведенная с некоторыми сокращениями Пикой; приложены 6 репродукций с картин [...]

О. И. Терновец
28 сентября
1924 года
Венеция

[...] На прошлой неделе, в субботу был банкет или вернее товарищеский ужин на выставке, по случаю достижения цифры продаж (во всех павильонах) на сумму 2 милл. лир. В выставочном ресторане был поставлен длинный стол, украшенный цветами, за который расселось до 40 человек служащих и работающих на выставке, исключительно мужчин, начиная с генерального секретаря В. Пика и кончая телеграфистами и контролерами при входе. Вечер прошел оживленно, читались стихи, говорились тосты. Меню подчеркивало интернациональный характер выставки: «Овощи по-испански», «Ризотто по-венециански», «Фазан по-венгерски», «Майонез по-русски» и т. д.

Последнее время и в русском павильоне был ряд продаж, в том числе [продан] пейзаж В. В. Рождественского, моего соседа по бывшему Перцовскому дому [54]. Картину его купил американец Лёзер [55], видный коллекционер, живущий во Флоренции, собиратель Сезанна. По-прежнему о выставке много пишут как в газетах, так и в иллюстрированных журналах [...]

54
Доходный дом Перцова (ныне дом № 1 по Соймоновскому проезду), построенный в 1905—1907 гг., был одним из первых московских зданий, специально оборудованных для мастерских и квартир художников.

55
О собрании Лезера см. в письме от 1 июля 1924 года в разделе III данной части.

О. И. Терновец
Ноябрь (?)
1924 года

[...] Мне удалось в заключительные дни сделать несколько продаж [56], я хотел начать быструю упаковку, чтобы успеть к 18 ноября — ко времени отбытия парохода из Венеции в Одессу; но пришла телеграмма от П. С. Когана, разрушившая все мои планы. Он писал о высылке денег и о том, что часть выставки должна быть направлена на Лондон. Ни адреса, ни списка вещей, которых он обещал прислать в письме, мною еще не получено, и я не в состоянии начать упаковочную работу, так как мне совершенно неизвестно, какие картины и куда будут отправлены [...]

Я считаю, что выставку провел удачно; среди художников она вызвала большой интерес, в газетах и журналах много писали и воспроизводили, и по количеству проданных картин мы оказались на первом месте среди иностранных павильонов [...]

56
«Семейный портрет» Кончаловского был куплен Галереей современного искусства в Венеции; «Летом» Архипова — Галереей в Генуе. В частные коллекции были приобретены произведения Грабаря, Куприна, Машкова, Первухина, Архипова, Крымова, П. Кузнецова, Сарьяна, Рождественского, Богаевского и других.

XIV Международная выставка искусства в Венеции в 1924 году *

В 1920 году, впервые после войны, возобновилась жизнь Венецианской художественной выставки; как известно, еще с 1895 года, когда воздвигнут был первый выставочный дворец в Giardini Publici, тянется традиция этой старейшей и самой прочной международной выставочной организации. Ряд причин обеспечивает жизненность и успех Венецианской выставки. Выбор Венеции, города туристов par exellence, превращающегося в летний сезон в какую-то грандиозную гостиницу, обеспечивал постоянный приток иностранцев-посетителей. Венеция лежит на перекрестке путей, ведущих из Северной и Восточной Европы к центру страны; чехи, поляки, венгры, немцы, австрийцы и неизбежные англичане и американцы переполняют летом ее площади и узкие проходы или греются под лучами солнца на пляже близлежащего Лидо. Бывший до войны одним из самых фешенебельных курортов, Лидо стремительно демократизируется, становясь доступным широким массам мелкой буржуазии, служащих, умственных работников. Ту же демократизацию можно наблюдать и среди посетителей Венецианской выставки: вместе с ростом посещаемости (отметим многочисленные экскурсии провинциальных обществ, экскурсии школьные, рабочие и другие) наблюдается и изменение типа покупателя: последний становится демократическим, массовым. Общее количество покупок постоянно увеличивается, средняя покупная цена становится очень невысокой. Стремление приобрести художественное произведение, сталкиваясь с незначительностью свободных средств у большинства посетителей, приводит к все разрастающимся покупкам гравюр, керамики, изделий из металла — всего того, что приобретается за одну-две сотни лир. Эта «демократизация покупателя» не означает собой, однако, отмирания крупного собирательства; последнее продолжает существовать: назовем хотя бы триестинца Джорджадиса или миланского коллекционера Лодиджани, закупивших на последней выставке десятки полотен на многие сотни тысяч лир. Вместе с тем все крупнейшие музейные организации — галереи Рима, Флоренции, Венеции, Генуи, Триеста и другие — совершают на Венецианской выставке свои регулярные закупки. Подобными же верными клиентами остаются министерства, банки и различные общества.

Как мы видим, Венецианская выставка продолжает успешно отвечать широкому кругу общественных и государственных запросов. Ее размеры, ее жизненность, ее посещаемость и обороты делают ее первенствующей не только в узком масштабе чисто итальянских выставок, но и среди выставок международного характера. Пресса обычно уделяет ей много внимания, художественные журналы выпускают специальные номера, появляются монографии о ней.

* *Первая часть статьи* «Художественные выступления СССР за границей», *напечатанной в журнале «Наука и искусство», 1926, № 1. В настоящем издании статья печатается по рукописи с незначительными сокращениями. Вторая часть статьи* — «Выставка декоративного искусства в Париже в 1925 году» — *печатается в этом же разделе книги (с. 170—174).*

Важное значение международной «ярмарки искусств» в Венеции давно было признано большинством европейских государств, построивших на территории Giardini Publici свои павильоны; Франция, Англия, Голландия, Испания, Германия, Бельгия, Венгрия и СССР имели подобные специальные павильоны на последней венецианской выставке; число их должно увеличиться павильонами Чехословакии и Америки, намеревавшихся возвести в 1926 году свои собственные здания. Страны, не имеющие своих собственных павильонов, выступают вместе с итальянцами в Большом выставочном дворце — колоссальном помещении, имеющем до 50 зал очень внушительного размера.

Русский павильон был возведен в 1914 году по проекту архитектора Щусева; его архитектура выдержана в форме старого русского зодчества; простотой своих гладких стен он выгодно отличается от нарочитой и переобремененной деталями архитектуры остальных павильонов, построенных в начале 20 века, в смутную для европейского зодчества эпоху «стиля модерн». Своим объемом павильон наш приближается к остальным, лишь несколько уступая общими размерами площади. Техническое его состояние вызывает некоторые заботы; одновременно следовало бы подумать и о его расширении, тем более, что здесь имеются некоторые возможности использования существующей постройки (застекление открытой террасы). Отметим удачное расположение зал, позволяющее логическое и красивое развертывание материала. Из дефектов отмечу — во-первых, самое местоположение павильона; он удален от выставочного дворца, помещается у самого выхода, обычно публика попадала к нему уже уходя, в достаточной мере утомленная зрелищем многих тысяч произведений; затем укажем на дефекты более легко устранимые — недостаток света в первом, входном зале и, пожалуй, слишком резкий свет в последнем; зато очень параден и эффектен центральный большой зал.

В 1920 году, когда XII выставкой возобновилась прерванная войной серия двухгодичных Венецианских выставок, дипломатические отношения между Италией и СССР еще не были заключены. Этим объясняется, что наш павильон был отдан в том году группе художников-эмигрантов; наряду с ничего не говорящими именами, мы встречаем и несколько известных художников — Гончарову, Ларионова, Судьбинина, Стеллецкого, Б. Григорьева, Безродного, Явленского. Все же общее впечатление, по отзыву лиц, видевших павильон, получилось бледным. И если выставка 1920 года останется в памяти, то главным образом благодаря участию Архипенко, получившего под свои произведения весь третий зал. Впервые чинная публика Венецианских выставок видела здесь искусство смелое, полное вызова и дерзости.

В 1922 году павильон пустовал. Были попытки завязать сношения с художественным миром СССР; в Москве начиналась работа по организации павильона, но она не нашла окончательного оформления, главным образом благодаря отсутствию дипломатических сношений между Италией и СССР. И только в 1924 году, вскоре после офи-



27. Члены организационного комитета
русского отдела XIV Международной художественной
выставки (Биеннале) в Венеции.
Слева направо сидят — А. М. Эфрос, П. С. Коган,
А. И. Кондратьев, Б. Н. Терновец;
стоят — В. В. Шапошников, Я. А. Тугендхольд,
В. Н. Домогацкий, Б. Р. Виппер. Москва. 1924

циального признания Советского правительства Италией, вопрос об участии СССР был решен в положительном смысле, и начата была энергичная работа по формированию русского отдела.

Поручение организовать выступление СССР легло на Государственную Академию Художественных Наук. Был создан Комитет по организации русского отдела под председательством члена Президиума академии — П. С. Когана, получившего директивные указания от Художественного Совета *, возглавляемого А. В. Луначарским. Оформление

* *Русского отдела XIV Венецианской Биеннале.*

выставки, собирание художественного материала производилось А. М. Эфросом и Б. Н. Терновцом. В основу работы был положен ясный и продуманный план А. М. Эфроса, в значительной мере обеспечивший дальнейший успех выставки.

Сущность мысли А. М. Эфроса заключалась в том, что, выступая перед Европой после 10-летнего перерыва, неся ряд имен мало или совсем неизвестных Западу, мы должны сжать и по возможности сконцентрировать впечатления вокруг самого существенного и яркого. Все детали, все затемняющее основные линии развития должно быть устранено. Вместе с тем Венецианская выставка, как выставка чисто художественная, заставляла оперировать и с критериями чисто художественными. Мы должны были стремиться прежде всего установить наличность у нас высокого мастерства, рассеять сплетни о снижении нашей

художественной культуры. Несмотря на всю тяжесть обстановки голода и военных лет, искусство в России продолжало жить, развиваться и выдвигать молодые дарования.

Уловить связь с жизнью, найти ее отражение в формах художественных было дальнейшей проблемой выставки. Таким образом, она рисовалась ее организаторам в значительной мере как отчетная выставка за истекшее десятилетие, с преимущественным акцентом на последние семь революционных лет.

Одной из первых конкретных задач работ комитета являлось установление списка имен и отбор из имеющегося у художников материала всего самого существенного и главного. Сузив круг имен, А. М. Эфрос стремился зато возможно полнее представить каждого приглашенного, создавая целостную группу его произведений и тем облегчая формирование общего впечатления о мастере. В списке имен стремились избегать всякой предвзятости; обращались к действительно талантливым мастерам, начиная от ветеранов «Союза» и «Мира Искусства» и кончая самыми левыми течениями. Наряду с живописью была представлена графика и скульптура; лишь в самой незначительной мере было привлечено декоративное искусство: экспонаты Государственного Фарфорового завода, Декоративного института и тончайшие по исполнению коробочки палеховских мастеров оживляли экспозицию. Вот список — все же неполный — художников, принимавших участие: Кустодиев, Петров-Водкин, Добужинский, Богаевский, Остроумова-Лебедева, Архипов, Первухин, Крымов, Юон, Шухмин, Яковлев, Кацман, Тырса, Рождественский, Кончаловский, Фальк, Машков, Куприн, Лентулов, Осмеркин, Древин, Удальцова, Штеренберг, Альтман, Кузнецов, Бебутова, Сарьян, Фаворский, Кравченко, Павлинов, Анненков, Чекрыгин, Жегин, Попова, Родченко, Степанова, Веснин, Экстер, Коненков, Домогацкий, Ватагин, Матвеев, Эллонен. И по составу участников, и по высокому уровню произведений русская секция Венецианской выставки являлась, несомненно, самой импозантной из числа выставок, организованных в России за последнее десятилетие.

Поездка А. М. Эфроса в Италию не состоялась; на пишущего эти строки легла забота о развеске материала, привезенного в Венецию; продолжая развитие идей, принятых в плане А. М. Эфроса, я стремился дать возможно более логичную и связную картину имеющихся в СССР течений, отводя решающим мастерам наиболее видные места; внутренние задачи развески я стремился сочетать с внешней декоративностью и нарядностью общего впечатления.

Как известно, на долю русского отдела Венецианской выставки выпал крупный материальный, художественный и общественный успех. По количеству проданных номеров и, в частности, живописных работ мы опередили все иностранные павильоны, хотя период функционирования нашего павильона был, благодаря позднему открытию, укорочен на два месяца. Абсолютные цифры продажи: 41 номер, из них 13 картин, — намного выше тех цифр, которые достигались во время прежних выступлений России; отмечу, например, что в 1920 году (павильон эмигрантов) было продано 6 картин, а в 1914 году, на последней выставке



28. Фрагмент экспозиции произведений П. В. Кузнецова на XIV Биеннале. Венеция. 1924

перед войной — всего 4 картины. Обратили на себя внимание покупки наших картин музеями: большой «Семейный портрет» П. П. Кончаловского был приобретен Венецианской галереей, пейзажи Архипова — Галереей в Генуе, ряд произведений Государственного Фарфорового завода — Декоративным музеем в Монца-Милане; отметим также приобретение смеющейся архиповской «Бабы» крупным коллекционером Джорджадисом, ряд пейзажей Кончаловского, Грабаря, Машкова и Куприна — миланским собирателем Лодиджани; вещей Сарьяна и П. Кузнецова — коллекционером Даллавилла; пейзажа Богаевского — Фридериксеном; «Купальщиц» Крымова — видной венецианской коллекцией Дель Во; большого крымского пейзажа Рождественского — в коллекцию Ш. Лёзера во Флоренции; последний факт тем более почетен, что Ш. Лёзер является самым крупным после Фаббри коллекционером Сезанна в Италии; он расстался с рядом полотен импрессионистов, сохраняя в своем доме, наряду со старым искусством, произведения одного Сезанна (до 9 работ). Теперь в эту строгую коллекцию включено было полотно нашего талантливого живописца.

Этот успех определился не сразу; в течение первых двух месяцев, кроме продаж нескольких палеховских коробочек, никаких продаж не было; мы открыли свой павильон в глухой летний сезон, когда большинство музеев и частных коллекционеров уже сделало свои закупки; долгое время вокруг павильона ощущалась некоторая

атмосфера недоверия или даже боязни. Мешали продажам и наши очень высокие цены, которые были затем снижены. Лед был прорван продажей архиповской «Бабы», за которой последовали другие продажи; большинство их падает на последние недели перед закрытием, когда количеством проданных работ мы стали быстро обгонять все иностранные павильоны, чтобы очутиться в конце концов на первом месте.

Этот материальный успех явился лишь внешним оформлением того более глубокого и ценного художественного успеха, который очень быстро стал выявляться. Если первые отзывы прессы носили несколько сдержанный характер — вспомним, например, чрезвычайно интересный разбор русского отдела, написанный в «Gazetta di Venezia» директором венецианской Галереи Барбантини, одним из блестящих писателей по современному искусству в Италии * — то в последующих значение и ценность русского

* Я не привожу цитат из него, равно как из отзывов Уго Неббиа, ввиду того, что этот материал был использован в прошлогодней статье А. В. Луначарского [57].

57
Имеется в виду статья А. В. Луначарского «О русской живописи. По поводу венецианской выставки», напечатанная в «Известиях ЦИК СССР» (1924, №№ 224, 225).

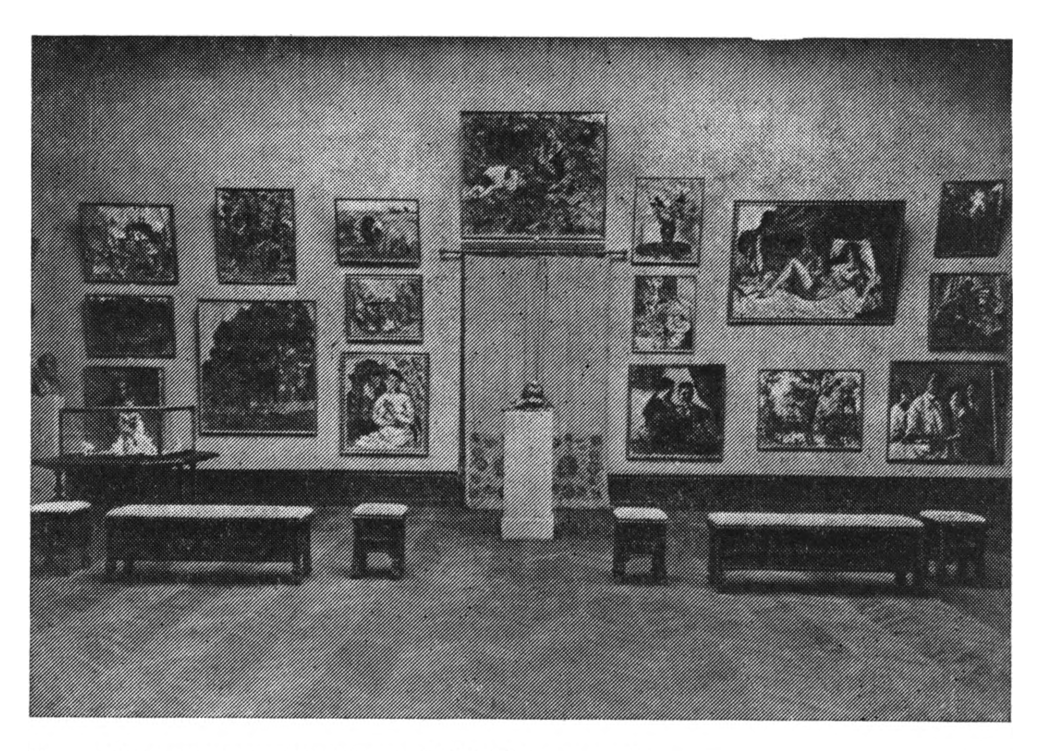
отдела все более и более выявлялись; нужно отдать справедливость итальянской прессе; за исключением 2—3 отзывов, продиктованных чисто партийной ненавистью, где авторы сознательно закрывали глаза на действительность *,

* См., например, отзыв корреспондента «Secolo», заявившего, что в русском павильоне ничего, кроме красных флагов, не изображается; пристрастный отзыв в «Giornale di Genova» (27 сентября 1924 года) и т. п.

отношение остальной печати было не только корректным, но зачастую даже дружественным *.

* Можно было бы цитировать орган реформистского «Avanti» (20 ноября 1924), дающего на трех газетных столбцах подробнейший обзор русского отдела; после анализа работ отдельных художников автор заключает статью таким образом: «Мысль, которая возникает, когда вспоминаешь все работы, виденные в павильоне, это, что русское искусство переживает эру свежего, хотя и несколько беспорядочного вдохновения. Перед глазами художников — живой материал, материал современный по преимуществу. Искусство здесь близко к жизни: от жизненного соприкосновения обоих русский темперамент получает силу и мощь творчества[...] Думаю, что мы должны научиться кое-чему от этой полной обещаний весны».[...] «Gazetta di Venezia» называет русский павильон одним из главнейших успехов выставки. «La Grande Illustrazione d'Italia» пишет: «Среди иностранных участников наиболее широкий и неоспоримый успех выпал на долю русского павильона». Французский критик Georges-Michel (Жорж-Мишель), заканчивая свою статью о Венецианской выставке, говорит: «Остаются две страны, которые представляются нам единственными целостными ценностями этой выставки — хотя и полярными: Франция, где во всем порядок и мера, и Россия — где все необычайно». Francesco Sapori [Франческо Сапори] в «Roma della domenica», говоря об иностранных павильонах, начинает с русского; дав подробный анализ, он заключает: «[...]этот павильон подтверждает доминирующий характер русских колористов». В статье, посвященной иностранным павильонам, напечатанной в день закрытия выставки в «Gazetta di Venezia» [от 9 ноября 1924], Н. Барбантини дает суровую оценку всем иностранным павилвонам, исключая [павильоны] Венгрии, России и Бельгии. Отмечу также большой отзыв Longobardi (Лонгобарди) в «L'Ordine nuovo» № 6, 1924, отзыв в «L'Unita» [17 июля 1924] и ряде других журналов.

Еще более следует подчеркнуть живые симпатии и глубокий интерес, с которыми отнесся к русской секции художественный мир Италии; в ряде личных бесед нам при-



29. Фрагмент экспозиции произведений П. П. Кончаловского на XIV Биеннале. Венеция. 1924

шлось услышать много ценного и лестного для русского искусства. Свежие и оригинальные формы нашего искусства действовали и на большую публику, в особенности по воскресеньям павильон был всегда переполнен.

Чем объясняется этот успех? С одной стороны — действительно высоким материалом, нами привезенным. При всей опасности быть необъективным приходится констатировать, что за исключением нескольких явлений итальянского павильона — Казорати, Оппи, Спадини, Де Кирико, — весь остальной уровень выставки был безусловно ниже нашего павильона. Это легко объяснимо по отношению к некоторым странам, как Англия, Испания, Румыния, Соединенные Штаты и т. д., которым нечего было показать и которые являют пример академически-шаблонного и явно подражательного искусства; но и такие серьезные конкуренты, как Германия и особенно Франция, действительно первенствующие в сфере изобразительных искусств, отпадали вследствие крайней неудачности организации их павильонов. В предыдущей XII выставке директор Дрезденской галереи * сумел создать из хаотического, но богатого возбуждающими ферментами искусства современной Германии очень поучительную выставку, вызывавшую большие споры и шевелившую мысль. В 1924 году немецкий

* Он же является главным организатором Международной выставки искусств в Дрездене летом 1926 года.



0. Фрагмент экспозиции произведений Р. Р. Фалька (слева) и В. В. Рождественского на XIV Биеннале. Венеция. 1924

павильон организовал Франц Штук, собравший представителей, главным образом, Баварии и лишний раз выявивший художественное оскудение Мюнхена. Как будто бы буря войны и гроза революции не пронеслась над Германией: коровы, гуси, мирные пейзажи, стада овец — все казалось благополучным в этом счастливейшем из миров! Такую же искаженную картину искусства Франции давал ее павильон, организованный директором Люксембургского музея Леонсом Бенедитом. Можно было думать, что он задался целью «провалить» французское искусство. Живое, действенное и революционное искусство Франции осталось за бортом павильона, отдавшего зато целую залу черной живописи Котте; за исключением бюста Анатоля Франса, исполненного Бурделем, не было ни одного произведения, действительно выдающегося. И хотя средний уровень французского павильона оказывался выше большинства других, все же ничего, кроме чувства острой досады за Францию, у лиц, знающих ее искусство, павильон не вызывал.

Большинство стран, особенно немцы, допустили, кроме того, крупную организационную ошибку, им сильно вредившую; в немецком павильоне каждый художник имел по два холста. При такой «уравнительной» системе нельзя было, конечно, создать какого-либо общего построения; вместе с тем и зритель не мог унести с собой ни одного целостного художественного облика. Этой ошибки сумели избегнуть итальянцы, которые, обладая громадной экспози-

ционной площадью, могли отдать ряд зал отдельным художникам, а другим предоставить целые стены. Последовательнее всего провели принцип «представления лучших» венгры, и этому они в значительной мере обязаны успехом своей выставки. В венгерском павильоне было всего семь живописцев, представленных каждый исчерпывающей серией работ. Посещение венгерского павильона оказывалось осмысленным и продуктивным, он не загромождал памяти бесчисленными несущественными частностями и деталями. Пресса много раз подчеркивала эти благоприятные особенности венгерского павильона.

Наша система, как видно из предыдущего изложения, во многом приближалась к системе венгерской, однако без ее ригористичности; и понятно, что, выступая впервые после 10-летнего перерыва, мы должны были попытаться создать какую-то общую картину, не ограничиваясь лишь отбором одной верхушки; но в дальнейшем нашу систему необходимо заострить в указанном направлении, ибо это единственный способ создать некое стойкое и длительное впечатление среди безбрежного моря художественного материала, какой предлагает каждая большая международная выставка.

Таким образом, не только высокое качество нашей живописи, но и сама система организации выставки обеспечивали ей заслуженный успех* ; в равной мере ему содействовала и наша художественная пропаганда; ряд заметок, помещенных в газетах, беседы с журналистами, вводная статья к каталогу * давали необходимый информационный материал, широко использованный итальянской прессой. Мы щедро предоставили журналам репродукции с выставленных в павильоне работ и по числу воспроизведений наших картин мы тоже заняли одно из первых мест.

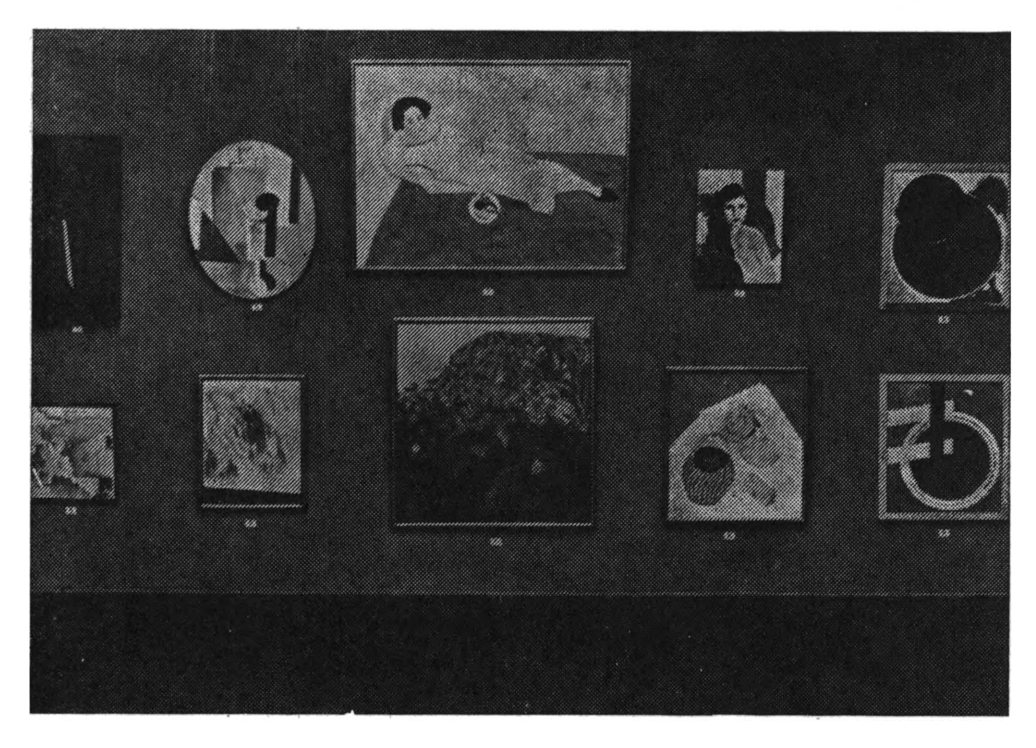
* Следует отметить отзыв Н. Барбантини; подвергнув ряду критических замечаний русское современное искусство, он пишет в конце статьи: «...Все это не мешает, однако, тому, что русский павильон является одним из самых поучительных и ценных моментов не только XIV Венецианской выставки, но и ряда предшествовавших ей. Он выполняет образцовым образом те задачи, которые должна была ставить себе Венецианская выставка... Его организаторы оказали большую услугу делу культуры в Италии».

* Из нее неоднократно приводились длинные выписки, на нее постоянно ссылались. Крупный французский художественный журнал «La Renaissance de l'art francais» поместил в октябрьском номере 1924 года полный ее перевод с многочисленными иллюстрациями.

Впечатление, произведенное нашим искусством на художественный мир Италии, лучше всего обрисовывается фактом появления в Риме — уже после закрытия выставки — специальной небольшой монографии о русском искусстве на Венецианской выставке, вышедшей в передовом издательстве «La Bilancia». Автор ее В. Паладини высказывает хорошее знакомство с нашими художественными течениями и дает прекрасную характеристику искусства ряда художников: Штеренберга, Фалька, Рождественского. Всю книгу пронизывают ярко выраженные симпатии к современной России *.

* Vinicio Paladini. «Arte nella Russia dei Soviets». Roma, 1924.

В 1926 году предстоит очередная XV Венецианская выставка: следует думать, что наше участие будет продолжением столь удачно начатого выступления. Корректные,



31. Фрагмент экспозиции произведений Н. И. Альтмана, Д. П. Штеренберга, А. В. Лентулова и Ю. П. Анненкова на XIV Биеннале. Венеция. 1924

а зачастую и дружественные отношения, которые удалось установить как с выставочной администрацией, так и с широкими общественными кругами, позволяют нам оптимистически расценивать намечающиеся перспективы. Не следует пренебрегать возможностью выдвинуть наше искусство на подобающее ему место, популяризировать его в широких кругах европейского общества; наконец, и с точки зрения улучшения материального положения наших художников, участие их на Венецианской выставке — факт далеко не безразличный. Мы должны только возможно объективнее расценивать условия итальянского художественного рынка, учитывать широкую покупательную способность лиры. И в этом отношении наше участие на XIV выставке в Венеции дает нам ряд совершенно конкретных указаний.

Подводя итоги опыту этой выставки, можно утверждать, что выступление наше с материалом высококачественным, разумно организованным и представительным будет всегда иметь несомненный художественный успех, который в равной мере явится и успехом общественно-политическим.

Выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. 1925

Письма из Парижа

Сотрудникам музея
Начало мая 1925 года
Париж

В грязи луж, в пыли, в кучах стружек, щепок и опилок, среди развороченных ящиков, досок, гвоздей и фанер, не зная где присесть, чтобы написать нужную бумагу, — бегут мои часы; хотя 28-го апреля Президент Республики Думерг, министры торговли и просвещения объявили выставку открытой — это открытие выразилось пока лишь в том, что со следующего дня стали пускать любопытных парижан и иностранцев на территорию выставки; взимая с них по 2 fr. 25 с. Хотя ничего не готово, хотя из нескольких сотен строящихся павильонов не открыто и десятка — публика валит валом и мешает работать. Несмотря на грозные плакаты «Défense d'entrer», «Entrée interdite» *,

** вход запрещен (франц.)*

эта саранча всюду проникает; «horrible» «terrible» *

** ужасно (англ.)*

бормочут англичанки, пробираясь с риском жизни, или во всяком случае рискуя туалетом, среди досок с торчащими гвоздями, мимо лесов, с которых на них капают маляры и т. д. Вбегают какие-то газетчики, требуя информаций и фотографий; какие-то «милостивые государи» с недоумением взирают на конструктивистические макеты нашего театра и на распакованную уже башню Татлина. Дает какие-то распоряжения Штеренберг, носится Аркин и хватается в истерике за голову при виде каждого пустячного счета Мориц.

Та же картина и в других павильонах; очевидно выставка будет фактически открыта не ранее конца мая — начала июня. По крайней мере длинный и нелепо раскрашенный павильон Великобритании открывается 3 июня.

Я кроме того веду работу по каталогу; собираю вводные статьи, вхожу в переговоры с типографщиками и т. д.

Оторвавшись на два дня от работы на выставке, я организовал отдел карикатуры и рисунков [из материалов], присланных Сидоровым для выставки «L'Araignée». Мое ругательное письмо прошу ему передать и в особенности побудить его переслать на расходы по этой выставке из академических сумм не менее 2000 fr.

Кругом масса интересного, но осмотреть никто из нас не имеет возможности: открылась выставка Utrillo [Утрилло], затем большая выставка, организованная умершим Лапозом, посвященная французскому пейзажу «от Пуссена до наших дней» и т. д. Когда туда попаду, не знаю [...]

Я меняю место своего жительства и поселился в «Hôtel de l'Observatoire» на бульваре Сен Мишель в трех минутах от того места, которое изобразил Рафаэлли на картине из нашего музея [58]. [...].

58 *Имеется в виду картина Рафаэлли «Бульвар Сен Мишель» (бывшее собрание П. И. Щукина).*

О. И. Терновец
21 мая
1925 года
Париж

[...] Открытие нашего павильона назначено окончательно на 28 мая, то есть на месяц позже официального, но совершенно фиктивного открытия выставки. По сравнению с другими нациями мы нисколько не опаздываем, наоборот, большинство их опережаем. До сих пор открыты Швеция, Япония, Голландия, Чехословакия, Австрия; вчера открылась Англия и 25 [мая] — Италия. Все остальные — Бельгия, Сербия, Китай, Греция, Польша, Турция, Швейцария и т. д., еще не готовы. Все же в первых числах июня вся выставка будет закончена.

Я так устаю от дневной работы, что еще ни разу не был в театре или в синематографе; лишь раз был за городом вечером в Сен-Клу и гулял в темнеющем парке; на обратном пути видел, проезжая мимо, выставку, всю залитую огнями, масса световых фонтанов, ресторанов, увеселений и т. п. Но до сих пор и на выставке вечером не был [...]

В Париже, как всегда, жизнь бьет ключом; движение на улицах, световые огни, зелень парков, садов и бульваров дают отпечаток той праздничности и нарядности, которых не находишь в других городах Европы [...]

Сотрудникам музея
23 мая
1925 года
Париж

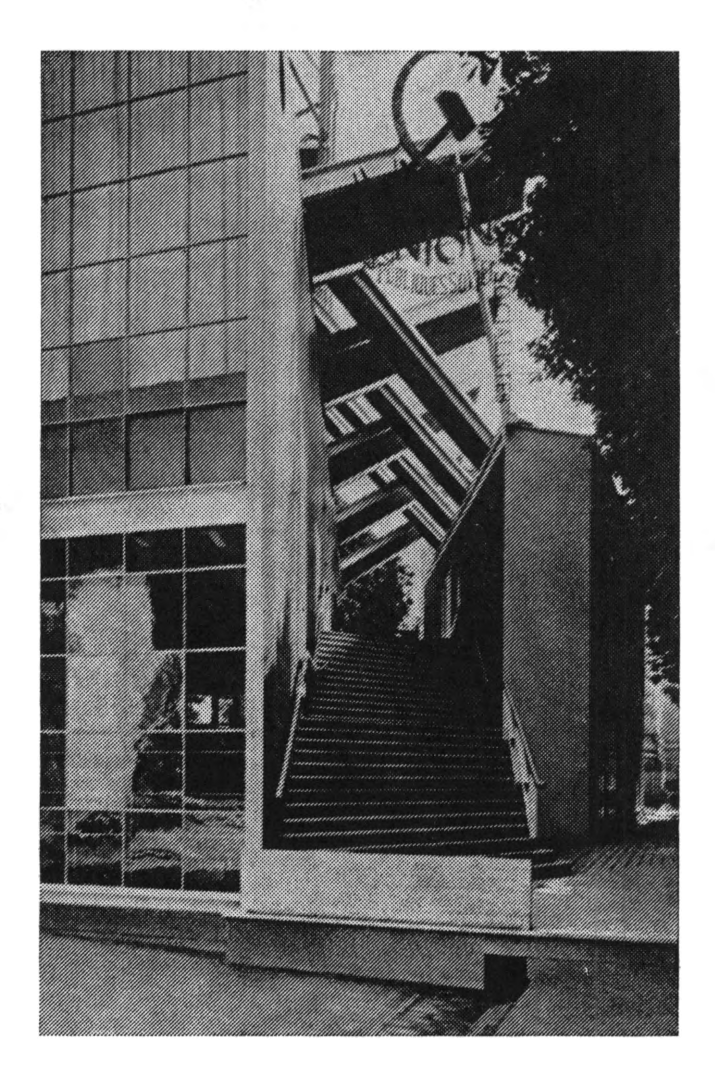
[...] Жизнь проходит в спешке и суматохе; понемногу открываются один павильон за другим (всюду ходит нашим представителем П. С. Коган в цилиндре, визитке и черном пальто), убирается пыль и грязь, мусор и доски, заливаются асфальтом дорожки, украшаются цветами клумбы, привозятся из мастерских и расстанавливаются декоративные статуи и т. п. Мы тоже красим, моем, вешаем и расставляем; я, кроме этого, несу обязанности по внешним сношениям, составляю и диктую бумаги, и вообще несу все функции генерального секретаря. Сегодня утром встретил ряд знакомых итальянцев: директора генуэзской Галереи Гроссо, директора Палаццо Дукале в Венеции Уго Неббиа, художника Деперо и т. д. Все относятся с большим интересом к нашему выступлению на выставке и вообще расположены дружелюбно [...]

Сегодня в товарищеском порядке принимали левую прессу и художников, хотя еще далеко не все было закончено. Были из художников: Леже, Делоне, Пикабиа, Липшиц, Лоранс, Глез и другие; из критиков: Рейналь, Розенберг [Л.] и пр. Я был не в духе и почти ни с кем не говорил. [...]

О. И. Терновец
28 мая
1925 года
Париж

[...] Наш отдел на выставке мы думали открывать 30 мая, но пришлось отложить до 4 июня, так как до того трудно было собрать вместе приглашенных [...]

У нас шесть больших зал в Grand Palais, где мы выставляем кустарную часть, театр, ткани, произведения учеников высших художественных школ, архитектуру, графику, фарфор, расписные подносы из дерева и т. п. В специально построенном павильоне внизу будут устроены уголки национальностей, а наверху комнаты Госиздата и Госторга. Кроме того в галереях, где размещаются ансамбли, мы будем представлены «рабочим клубом» и «избой-читальней». Судя по отзывам заходивших на выставку иностранных художников и писателей, видевших наш павильон во время работ, он окажется не лишенным привлекательности. Публике будут нравиться более всего кустари



32. Советский павильон на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. Архитектор К. С. Мельников. Париж. 1925

и фарфор, художники обратят внимание на театр, книгу, архитектуру.

На выставке круглый день толпы народа. Однако в общем интерес к ней проявляемый не оправдывается ее содержанием. Прежде всего, почти нет ничего удачного и интересного в архитектуре; поскольку европейские художники отходят от традиционных форм, они впадают во все пороки модернизма *, процветавшего еще 10—20 лет тому назад.

* *Термин «модернизм» Терновец употребляет здесь в смысле стиля модерн.*

Что касается экспонатов, то они меня тоже мало трогают. Все эти роскошные ансамбли мебели, дорогие

украшения и платья, хрусталь, драгоценности, шелка — вещи из другого мира, нам чуждого и слишком далекого. Признаюсь, я даже испытываю мало удовольствия от их лицезрения. Кроме того вообще слишком много безвкусия; выгодно отличаются организованностью и проработанностью павильоны Швеции, Австрии и Чехословакии.

Судьба как бы нарочно расположила рядом павильоны итальянский и советский и тем позволила выявить максимальный контраст; у итальянцев — в смысле формы — наибольшая традиционность; унаследованные от Ренессанса формы подверглись лишь легкой вариации и введению совершенно второстепенных модернистических мотивов.

В смысле материала — колоссальная кирпичная и каменная масса, потребовавшая громадных средств; за одну сломку павильона после выставки с итальянцев запрашивают миллион франков!

У нас разрешена проблема легкого, дешевого, типично выставочного (то есть недолговременного и подлежащего сломке) здания. По своему внешнему оформлению павильон является самым острым и чуть ли не единственным образчиком современных исканий в архитектуре. Среди левых художников он имеет определенный успех.

К сожалению, фотография дает очень слабое представление о нем. Трудно снять — нет достаточного отхода.

На днях в Париже откроется серия интересных выставок: «Французские художники последнего пятидесятилетия», «Румынское искусство» и т. п. В прошлое воскресенье улучил, наконец, свободную минуту и на полтора часа попал в Лувр. Любовался прекрасными фресками Боттичелли; смотрел Греко, Мантенью, Пуссена. С особенным восторгом был в «героическом» зале французов — Делакруа, Энгра, Курбе, Мане. Пришел к выводу, что французское искусство 19-го века сильнее искусства 18-го века. Затем бродил по Лувру, натыкаясь на новые и интересные коллекции рисунков, живописи, скульптуры. Поистине Лувр неисчерпаем; но отсутствие системы в построении кажется тоже не имеет себе равных. [...]

О. И. Терновец
11 июня
1925 года
Париж

[...] Выставку, наконец, благополучно открыли. В общем получилось импозантное целое, особенно интересны отделы театра, книги, фарфора и кустарный отдел. Публики ходит много, в дальнейшем будет еще больше, когда откроются граничащие с нами отделы Сербии, Турции и Китая.

Отзывы прессы разнообразны; но многое, что относится к критике выставки, вызвано скорее недоброжелательством на политической почве [...]

О. И. Терновец
23 июня
1925 года
Париж

[...] Сейчас, во вторник 23 июня, пишу тебе из павильона СССР. Только что принимал Президента Республики, было торжественно, все сошло гладко и без инцидентов, но с кинематографической быстротой [...]

А. П. Алтуховой
Лето
1925 года
Париж

[...] Выставка декоративного искусства мало интересна, свидетельствует о творческом бессилии нашей эпохи; очень плоха французская архитектура. Наш павильон оказался острее и интереснее других и левые художники считают его вообще самым лучшим [...]

Выставка декоративного искусства в Париже в 1925 году *

Все европейские страны, за исключением Германии, приняли участие на выставке 1925 года в Париже. Германия мотивировала свой отказ слишком поздним приглашением и расходами участия, превышающими финансовые возможности страны. СССР получил приглашение почти одновременно с Германией, когда большинство принимавших участие государств имело вполне организованные выставочные аппараты, занималось достройкой монументальных павильонов и окончательной сборкой материала.

Несмотря на краткость срока — до открытия выставки оставалось всего пять месяцев — мы смело пошли на участие, недостаток времени заменяя целесообразностью организации, энергией и волевым напряжением. Через несколько месяцев мы могли констатировать результаты: павильон наш открывался почти одновременно с большинством участников, опережая ряд других. Место, которое мы заняли на этой выставке, может быть названо почетным, а принимая во внимание все трудности организации — удаленность России от Парижа, громадную протяженность нашей страны, краткость остававшегося срока организационной работы, строгую экономию средств и т. д. — наше выступление следует считать высоко удавшимся.

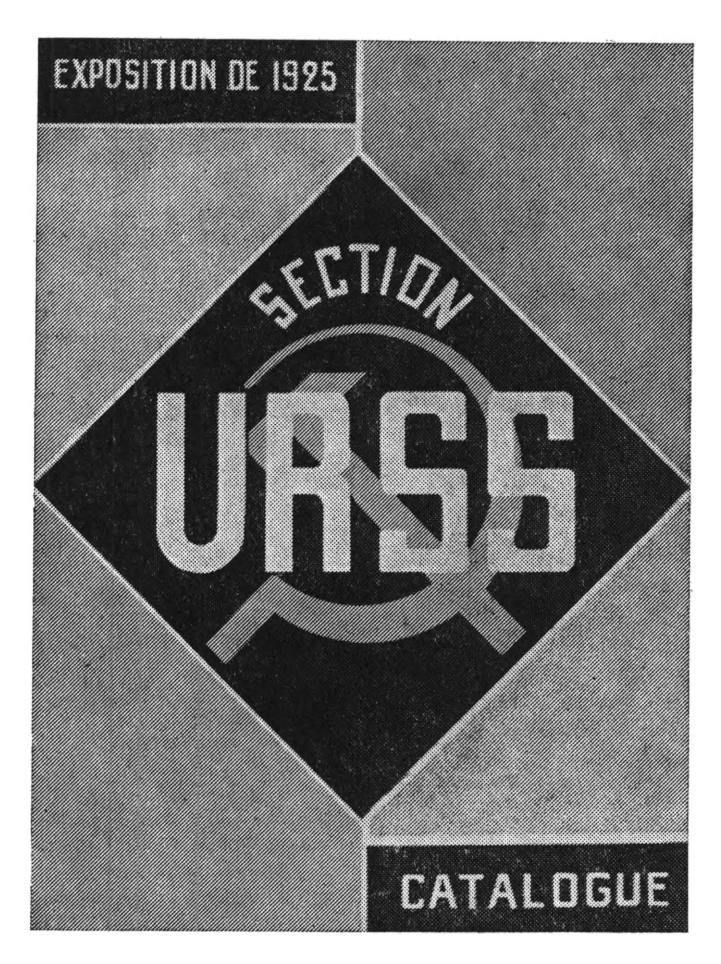
Организация выставки снова была поручена Государственной Академии Художественных Наук; во главе комитета стоял профессор П. С. Коган, имея ближайшим помощником Д. П. Штеренберга, на которого легла ответственная задача художественного оформления русского отдела. Комитет включал в себя главнейших специалистов различных отраслей декоративного искусства. [...]

Следует отметить тот интерес и живое сочувствие, которые встречал комитет в своей трудной задаче с самых первых шагов своей деятельности: общественные организации, музеи, школы, тресты и предприятия, театры, художники, кустари — все охотно отзывались на его приглашения; эта атмосфера сочувствия и содействия ** придавала энергии комитету в борьбе со всевозможными затруднениями, казавшимися подчас непреодолимыми.

** Отметим особенно ценную помощь Госиздата, взявшего на себя расходы по оборудованию отдела книги.

Действительно, выставка была задумана по очень широкому плану и все отрасли нашей художественной индустрии были привлечены для участия. Если брать основные разделы, то наше участие распадалось на следующие секции: архитектура, представленная тремя макетами и более чем 120 проектами, из коих выделялись работы братьев Весниных (фабричные постройки), чертежи Жолтовского к Сельскохозяйственной выставке в Москве, большой проект АСНОВА «Красный стадион в Москве», ряд проектов «Дворца Труда», рабочих поселков и т. п.; в качестве «интерьеров» мы, в противоположность буржуазным гости-

* *См. примечание на с. 156.*



33. Обложка каталога советского отдела Международной выставки в Париже работы А. М. Родченко. 1925

ным, кабинетам и столовым, выставляли ансамбли, характеризующие наш новый быт: «рабочий клуб» (проект А. М. Родченко) и «избу-читальню». Искусство различных населяющих наш Союз народностей занимало весь низ павильона; здесь были представлены художественные изделия Сибири, Украины, Белоруссии, юго-востока и севера России, Армении, Грузии, Азербайджана, Туркменистана, Узбекистана и других народностей; более традиционное, искусство их, если и не представляло интереса в смысле новизны и достижений, было богато непосредственностью, свежестью и сочностью; как и следовало ожидать, одним из самых обширных был кустарный отдел — изделия из дерева, резьба, роспись, вышивка, кружева, игрушки и т. п.; красивый ансамбль создавали изделия наших керамических заводов, особенно Фарфорового завода в Ленинграде; довольно незначителен был отдел стекла; зато одним из самых первенствующих был отдел книги; как и в верхнем зале павильона, очень удачно разрешенном Рабиновичем, так



34. Фрагмент экспозиции советского павильона на Международной выставке в Париже. Произведения полиграфической промышленности. Париж. 1925

и в стендах Большого дворца расцвет нашей книжной графики был очевиден; очень эффектным был наш политический, просветительный и коммерческий плакат; заметны были секции кино, фото, но особенно богата была театральная секция, почти исчерпывающе рисовавшая жизнь наших передовых московских театров за революционные годы. Быть может, слабее других был представлен текстиль, одежда. Более богатая, более утонченная промышленность Запада и особенно Парижа здесь безусловно имела перевес.

Какую атмосферу находили мы в Париже? Нас ждала озлобленная кампания эмигрантской прессы, недружелюбие, иногда слишком подчеркнутое, широкой бульварной прессы; одновременно с этим мы находили искреннее сочувствие передовых политических и художественных органов и нескрываемый интерес всего артистического Парижа.

Широкая публика с самого начала проявила живое внимание к участию СССР. Сооруженный архитектором К. С. Мельниковым павильон СССР быстро сделался одним из «гвоздей» выставки — даже по признанию враждебно настроенных к нам кругов. На его диагональной лестнице

постоянно теснился народ; в воскресные дни, чтобы проникнуть в павильон, нужно было иногда стоять в очереди.

Павильон Мельникова оказался одним из самых интересных архитектурных достижений выставки; вместе с «Башней Туризма» Малле-Стевенса, выставочным театром, построенным Огюстом Перре, павильоном «Esprit Nouveau», являвшимся осуществлением стандартизированного строительства Жаннере (Корбюзье-Сонье), — он принадлежал к небольшой группе действительно современной, отвечающей на запросы эпохи архитектуры. Энергичный, деловой, утилитарный язык нашего времени находил здесь свое отражение. Целесообразность архитектуры павильона, как специально выставочного здания, не могли отрицать и его противники.

Вполне удачной можно признать и декорировку большинства помещений, выполненную по проектам Д. П. Штеренберга, А. М. Родченко и А. Л. Полякова (6 громадных зал Большого дворца) и И. Рабиновича (комната Госиздата в павильоне).

Что касается до наших экспонатов, то об успехе их свидетельствует обилие наград, ими заслуженных. Жюри выставки, интернациональное по своему составу, сумело по заслугам выделить ряд талантливых наших художников или крупных организаций.

Особенно большой успех выпал на долю театральной секции; здесь по общему признанию мы безусловно первенствовали; весьма значительным успехом пользовалась наша книжная графика, издательства; кустарная промышленность в лице ряда учреждений и художников, заслужила длинный список наград; большой интерес вызвало к себе оригинальное строение нашей художественной школы *.

* Вот краткий перечень главнейших наград: по архитектуре — Diplome d'honneure — братьям Весниным; золотые медали — архитекторам Щуко и Жолтовскому; по игрушке: Grand Prix — Мосэкусту; Diplome d'honneure — Кустарному музею; золотые медали: А. Н. Дурново, Н. Д. Бартраму и ряду артелей; по кустарной промышленности: Grand Prix — Палеховской артели, Diplome d'honneure — всем ее участникам индивидуально; Diplome d'honneure — Кустарному музею и Госторгу; золотые медали — А. Н. Дурново, А. А. Вольтеру и другим художникам-кустарям; по фарфору: золотая медаль — [Государственному] Фарфоровому заводу и золотые медали художникам: Чехонину, Вильде, Вахрамееву и т. д.; по книге: Grand Prix — В. А. Фаворскому и А. И. Кравченко; Diplome d'honneure — Госиздату; золотая медаль — Госзнаку; золотые медали — художникам Альтману, Анненкову и т. д.; по одежде: Grand Prix — Мосэкусту, Diplome d'honneure — Ламановой; по театру: Grand Prix — театрам Камерному, Художественному, Большому, им. Мейерхольда; Diplome d'honneure — Государственному Еврейскому театру, III студии им. Вахтангова, Театру Революции; золотые медали — театру «Комедия», театру «Березиль» в Киеве; художникам Лентулову, А. А. Экстер и т. д.; по художественной школе: золотые медали — Вхутемасу, Декоративному институту в Ленинграде, Уральскому техникуму; по кино: Diplome d'honneure — Протазанову («Аэлита») и другим; по фотографии: Diplome d'honneure — Наппельбауму[...]

Мы не можем также пожаловаться на недостаточную оценку нашей декоративной промышленности со стороны чисто художественной прессы; с самого начала отсюда шли просьбы о присылке материала, статей, фотографических снимков; наиболее видные художественные журналы, французские и иностранные, поместили ряд статей и заметок с массой репродукций. Иногда нашему отделу посвя-

щались специальные номера — например, номер «L'Art Vivant», уже вышедший; номер «L'Amour de l'Art» [59], ожидающийся в ближайшем будущем; участия наших авторов добиваются в ряде трудов монографического характера, посвященных итогам выставки и т. п.

59 *В 1925 году журнал «L'Amour de l'Art» дважды освещал материалы советского отдела выставки. Августовский номер журнала (№ 8) был посвящен общему обзору выставки и в каждой из статей уделялось место разбору советских экспонатов. Октябрьский номер (№ 10) — почти весь занят статьями советских авторов (М. Я. Гинзбург, Я. А. Тугендхольд и др.) под общим заглавием «Архитектура, художественная промышленность, искусство книги, театр в СССР». По-видимому, именно последний номер имеет в виду Б. Н. Терновец.*

Должен отметить, что комитетом издан иллюстрированный путеводитель-каталог, заключающий ряд популяризирующих русское искусство статей; Госнаком выпущено, составленное под руководством комитета, очень красивое издание «L'Art décoratif russe» *, богато иллюстрированное. И все же нужно признаться, что запросы французской и заграничной прессы, лиц и учреждений, заинтересованных русским искусством, были так велики, что у очень ограниченного состава работников комитета в Париже не хватало иногда сил и возможности [для] полного их удовлетворения; этот момент — популяризации и пропаганды нашего искусства — необходимо учесть при дальнейших выступлениях такого широкого общественного масштаба, каковым была Парижская выставка декоративных искусств.

* *Точнее: «L'Art decoratif URSS». Moscou — Paris, 1925.*

Опыт этой выставки выявил нам обилие дарований в широкой сфере декоративных искусств и блестящее состояние отдельных отраслей, где мы смело можем учить Европу (театр, графика и т. д.), вместе с тем он выявил необходимость усилий в иных отраслях нашей промышленности (текстиль), чтобы поднять их вполне на уровень западноевропейской конкуренции.

Остается еще вопрос: удалось ли использовать Парижскую выставку в коммерческом отношении, как способ расширения нашего рынка за границей? Поскольку непосредственная продажа экспонатов не входила в задачи комитета, влияние выставки в этом отношении не может быть выражено в каком-либо конкретном цифровом материале. Как известно, продажа ходовых изделий была выделена в особую часть — Торгсектор, связанную с Внешторгом; она успешно торговала коврами, фарфором, книгами, вышивками, тканями и другими изделиями; однако не узкими рамками деятельности Торгсектора следует определять круг влияния выставки; он несомненно шире; целый ряд отношений несомненно завяжутся и уже завязываются между западным рынком и нашим производителем.

Конечно, нам много еще предстоит сделать, чтобы прочно утвердиться на европейском рынке; наша продукция должна быть не только художественно интересной, но и технически совершенной и, главное, дешевой. В этом отношении мы можем многому поучиться у Европы. И наше участие на европейских выставках должно измеряться не только тем, что мы можем показать и чем мы можем восхитить Европу, но и тем, что, с пользой для себя, мы можем от них взять; и с этой точки зрения Парижская декоративная выставка пусть явится не только успешно сданным нами экзаменом, но и живым стимулом к дальнейшему прогрессу и улучшению.

Монца-Миланская выставка. 1927

Письма из Милана

Н. В. Яворской
20 мая
1927 года
Монца-
Милан

[...] После обеда, не окончив его как следует, полетел в Монцу и очень усердно работал по фарфору, рядом Шапошников — по графике, в четыре часа приехал русский консул с помощником — знакомиться, как идет работа. Пробыли они сравнительно недолго, затем приходило итальянское начальство, Марангони, Феличе и другие.

Тут же появились несколько художников (из них один вроде супрематистов), затем известный архитектор, строящий здесь дворец города, и другие; отрывали от работы разговорами; тут же кругом работают плотники, маляры, обойщики, электротехники и другие. Как всегда у итальянцев, полная кутерьма, разговоры, поспешная, непродуманная работа, требующая исправления. Первыми будут готовы комнаты фарфора и графики. Первая представляет из себя систему семи ниш, где внутренность обита синим холстом, а промежутки и стены — темно-зеленым. Кроме того все облицовано деревом, ниши будут застеклены, так что предметы не будут пылиться [...].

Расположить окончательно предметы мне сегодня не пришлось, так как техническая работа не была проделана окончательно и было опасно расставлять вещи; поэтому я, сделав несколько пробных расстановок, убрал вещи обратно в соседнюю комнату и окончательно расставлю их завтра.

Рядом в комнате графики работал Б. Шапошников, постоянно вызывающий меня для консультаций; фон его комнаты эффектный, темно-красный; средняя стена, где доминирует Кравченко, получилась не плохо; боюсь, однако, что боковые стены выйдут слишком дробными, отчасти потому, что сами экспонаты мелки, отчасти потому, что сама экспозиция слишком равномерно распределяет материал и не акцентирует достаточно решительно.

Оканчиваю письмо поздно вечером; возвращался в Милан, когда солнце опускалось; оно не было красным при закате, как в России, а того же металлическо-холодного серебристого блеска, как на картине Ван Гога «Красные виноградники» [...]

Н. В. Яворской
30 мая
1927 года
Милан

[...] Весь день принимал в нашей секции различных журналистов и давал им объяснения; под конец очень надоело; что-то вроде коротких экскурсий. Бегло пробежался по другим странам. Лучше всего представлена Германия; и площадь ее больше других и экспозиция лучше организована, продумана. Особенно хороша там керамика.

Завтра пойду прицениться к двум майоликам Барлаха, они очень украсят наш немецкий отдел, если только возможно будет их приобрести. Интересен ковер по рисунку Кампендонка; я уже издали догадался, что это он. Немцы выпустили иллюстрированный сборник-каталог, который они раздают даром для прессы. Впрочем сегодня я созвал летучее заседание Комитета и предложил тоже издать небольшую книжку, посвященную русскому декора-

тивному искусству. Предложение это принципиально принято и завтра я буду искать конкретные меры его осуществить. В прошедшее воскресенье появился номер «Fiera Litteraria» [от 29 мая 1927] с моей статьей-интервью (я написал по-французски, а итальянец, подписавший статью *, лишь перевел ее на итальянский язык) [...]

* *Giovanni Comisso [Джованни Комиссо].*

Отдел СССР на Монца-Миланской выставке в освещении итальянской прессы *

Государственная Академия Художественных Наук не впервые выполняет почетную задачу представительствовать СССР на международных художественных выставках. После памятных успехов организованного ГАХН советского отдела на XIV Международной Выставке искусства в Венеции в 1924 году, когда впервые перед взорами европейской широкой публики предстали результаты наших художественных достижений, на ГАХН было возложено в следующем 1925 году еще более ответственное поручение — организовать советский отдел на грандиозной Выставке декоративных искусств в Париже. И в русской и в заграничной прессе это выступление получило достаточное освещение; советский павильон, построенный молодым московским архитектором Мельниковым, вызвал целую бурю споров и обсуждений и быстро сделался одним из гвоздей выставки; его притягательность была так велика, что в праздничные дни приходилось устанавливать живую очередь для урегулирования посещения; наши залы в Большом дворце также пользовались вниманием; особенный успех выпал на долю театрального отдела; количество присужденных наград, обилие среди них высших наград свидетельствовали, что успехи нашей художественной индустрии получили должную оценку. Упомянем также об организованном в том же году очень живом отделе советского рисунка и карикатуры на весенней выставке «L'Araignée» в Париже.

Следующий 1926 год был годом передышки. Проводя политику режима экономии, СССР отказался от участия на XV Международной Выставке искусств в Венеции. Количество приглашений, полученных ГАХН от всевозможных художественных организаций за границей в 1926 году, было особенно значительным. От одного из них Наркомпрос не счел возможным отказаться: ГАХН поручено было, по просьбе Дрезденской выставки, отобрать для последней 25 картин современных художников для отправки в Дрезден за счет выставки. Несмотря на ограниченность подобной посылки, она вызвала к себе большое внимание немецкой прессы, отразившееся в ряде статей.

Долгое время под сомнением было и участие СССР на III Международной Выставке декоративных

* *Статья напечатана в журнале «Искусство», 1928, т. III, кн. IV. В настоящем издании печатается с незначительным сокращением.*

искусств 1927 года в Монце. Вопрос получил свое благоприятное разрешение лишь в конце 1926 года. Организация отдела СССР была поручена ГАХН, при которой был создан комитет, под председательством президента ГАХН П. С. Когана; членами комитета явились А. А. Вольтер, В. А. Никольский, В. Э. Мориц, Б. Н. Терновец и Б. В. Шапошников.

Вопрос о нашем участии на Монца-Миланской выставке имеет свою историю. С самого основания выставки ее организаторы, во главе с энергичным Г. Марангони, поставили своей задачей привлечь СССР к участию на выставке. Однако отсутствие дипломатических сношений между Италией и Советским Союзом до 1924 года парализовало все усилия, делаемые в этом направлении. После нашего участия на Венецианской выставке 1924 года, последовало настойчивое официальное приглашение на II Монца-Миланскую выставку 1925 года. Правительство СССР дало свое согласие на участие; отделу СССР был отведен ряд парадных зал в главной анфиладе дворца, по соседству с отделами Германии и Франции, и уже начата была предварительная работа по подготовке выставки, когда признание Советского Союза Францией и возобновление с последней дипломатических отношений поставило неотложно вопрос об участии нашем на грандиозной Всемирной Выставке декоративных искусств в Париже, назначенной на то же лето 1925 года. По понятным причинам наше участие в Парижской выставке было признано более существенным и важным; необходимость бросить все силы на выполнение этой новой задачи (для подготовки оставалось 3—4 месяца, в то время как другие страны-участницы готовились годами) заставило отказаться от всякого параллелизма и дробления сил.

Вопрос о нашем участии на II Выставке в Монце был снят таким образом с очереди.

Это воздержание СССР от участия не подействовало, однако, охлаждающим образом на желание организаторов Монца-Миланской выставки добиться нашего появления среди экспонентов; приглашение на выставку 1927 года было столь же настойчивым. Последовал на этот раз и благоприятный, хотя и несколько запоздалый ответ со стороны СССР. Эта запоздалость отразилась, с одной стороны, на характере и объеме помещения, так как к моменту [получения] нашего согласия все главные залы были уже отданы странам, ранее заявившим о своем участии, с другой стороны, она повлияла и на самый характер и темп подготовительной работы: в распоряжении комитета оставался срок чрезвычайно короткий для необходимой пропаганды задач выставки и сбора экспонатов.

Международная Выставка декоративных искусств в Монце, при своем основании в 1923 году, получила в свое распоряжение грандиозный королевский дворец, переданный государству в числе других королевских вилл и дворцов, от которых Виктор-Эммануил счел целесообразным отказаться после войны, в годы общественного брожения и революционных выступлений итальянского пролетариата. Дворец в Монце, построенный архитектором Пьермарини в 1776—1780 гг. в формах раннего классицизма, величест-

вен и спокоен в своих грандиозных массах, прост в своей скупой орнаментике и может быть причислен к лучшим созданиям эпохи. Его вместительность велика; основной средний корпус фланкируется двумя выходящими вперед крылами, создающими обширный cours d'honneur. Низ дворца обычно отводится разрозненным итальянским экспонентам и служебным помещениям; следующий, средний этаж занят провинциальными секциями, на которые делится итальянский отдел; верхний этаж отдан иностранцам. Германия и Франция получили в главном здании дворца парадные залы; ввиду нашего запоздалого согласия мы смогли получить лишь пять зал и смежный коридор в правом крыле здания, и впоследствии — отвоевать большую залу в главном корпусе; эта последняя была отдана для экспозиции нашего театра.

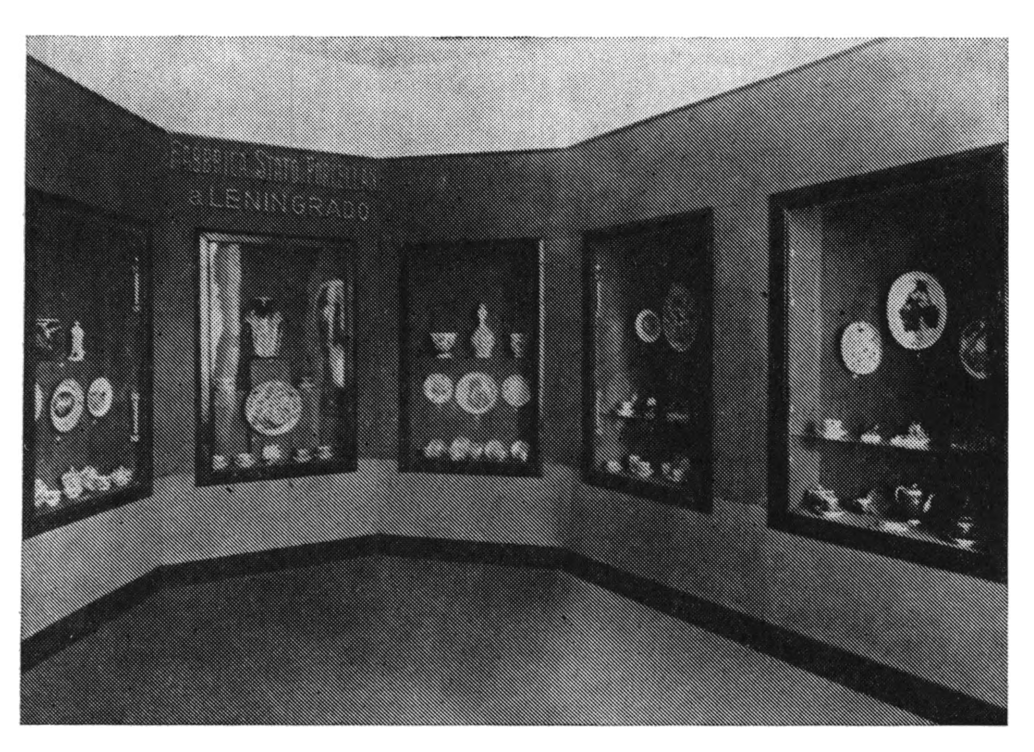
Таким образом, уже с самого начала работы по устройству выставки перед комитетом отдела стал вопрос о наиболее целесообразном использовании отведенного помещения; ввиду того, что его объем оказался меньшим, чем это первоначально предполагалось, следовало отнестись с особой тщательностью к структуре отдела и к подбору экспозиционного материала; мы должны были по возможности сжать представляемый материал, сделать экспозицию, при всей ее насыщенности, ясной и логичной.

Характер Монца-Миланской выставки с ее ярко выраженным уклоном в сторону новаторства чисто городского типа и принципиальным исключением народно-этнографических элементов заставил нас прежде всего отказаться от мысли экспонировать народное творчество многочисленных национальностей СССР, как это было на Парижской выставке 1925 года. Национальное творчество на Монца-Миланской выставке было допущено лишь в кустарном отделе. Периодичность Монца-Миланских выставок, организуемых каждые два года, диктовала, с другой стороны, необходимость ограничиться художественной продукцией последних двух лет и отнюдь не повторять материала, уже показанного в 1925 году в Париже.

Это условие создавало ясный принцип отбора экспонатов, который был всюду, за очень малыми исключениями, проведен.

Необходимо было также избежать излишней насыщенности и слишком большой разнородности материалов, всегда утомительно действующих на зрителя и мешающих ему ясно координировать свои впечатления. Отдел СССР на Монца-Миланской выставке делился на ясные комплексы по производственной линии: театральная секция (макеты, эскизы костюмов, фотографии постановок), зал фарфора, зал гравюры (офорт, литография, гравюра на дереве и т. п.), фотографическая секция, полиграфическая секция (художественные и детские издания, книжная обложка), киноплакаты, достаточно большая, занявшая две залы, кустарная секция (игрушки, деревянные изделия, палеховские лаки, изделия из серебра, керамика, набойки, вышивки и всевозможные женские рукоделия) были основными делениями нашего отдела [60]. Каждой отрасли, по возможности, была предоставлена особая зала или ясно отграниченная ее часть.

60 *Судя по письму от 27 мая 1927 года, Терновец следующим образом оценивает экспонаты*



35. Фрагмент экспозиции советского фарфора на Третьей Международной выставке декоративного искусства в Монце. 1927

этих секций: «Главный интерес публики будет сосредоточиваться на театральных макетах, на комнате фарфора и на графике. Определенно тянет вниз кустарный отдел. Все это не искусство, а кустарная промышленность, за очень малыми исключениями (палеховские росписи коробочек, резьба по слоновой кости Ракова, набойки, шахматы); эти же интересные экспонаты теряются в куче всякого хлама, превращающего кустарный отдел в лавку или базар. С громадным трудом удалось добиться у Морица удаления некоторых особенно слабых экспонатов; но нужно было бы действовать гораздо решительнее и удалить сразу 3/4 кустарных экспонатов.
Все же думаю, что у большой публики и кустарный отдел будет иметь успех; вообще интерес к отделу СССР обеспечен[...]»

Характер экспозиции отражал то же стремление к ясности, простоте и выделению существенных моментов. В отличие от других стран (Венгрия, Испания), допустивших обильное введение орнаментации в подчеркнутом «национальном» стиле, отдел СССР избегал всякой декорировки. Гладкие стены, затянутые цветным холстом, отделенные от потолка легким багетом, являлись основным мотивом. В иных случаях устраивались стенные витрины, продиктованные или характером экспонируемого материала (театральные макеты) или соображениями охраны (фарфор). Фон стен никогда не являлся претендующим на самостоятельное значение фактором; его назначение — выявлять возможно благоприятным образом материал, было всегда сохраняемо. Наконец, элементы пространства и света в полной мере учитывались. Вся экспозиция получила стройную систему, ясность и логичность.

Прошло несколько месяцев со дня открытия выставки *, большинство органов прессы, за исключением всегда опаздывающих чисто художественных журналов, уже успело высказаться; мы можем теперь составить некоторое суждение об общем впечатлении, произведенном отделом СССР.

* *Статья написана в сентябре 1927 года.*

Прежде всего, с удовлетворением хочется констатировать, что отношение прессы отмечено благожелатель-

ностью, стремлением сохранить полную объективность и беспристрастие. Не чуждаясь известных критических замечаний, печать подчеркивает интерес отдела СССР, выделяя то одну, то другую его подсекцию. За малыми исключениями — о них мы сейчас скажем подробнее — отношение печати свидетельствует о благоприятном впечатлении, произведенном участием СССР. Нужно учесть известную априорную неприязненную настроенность по отношению к нам прессы, — в Италии сплошь «фашизированной» [61] и стоящей на принципиально-враждебной нам позиции, чтобы признать, что подобное отношение является крупным художественным и общественным успехом нашего отдела.

61 *Терновец в одном из писем (5 мая 1927 года) пишет, что Италия не производит на него того впечатления, как два года тому назад, то есть в 1924 году. Одну из причин он видит в* «фашизации страны», *отчего, как пишет Терновец,* «все время встречаешься с людьми, настроенными враждебно».

Обзор печати начнем с немногочисленных, резко враждебных отзывов: их цитирование имеет свое значение, давая некие нелишние штрихи в общую картину окружавшей нас действительности. Политическая тенденциозность установки их авторов несомненна; она мешает им выработать какое-либо спокойное, беспристрастное к нам отношение. Например, для Иллема Камелли, автора статьи в кремонской газетке «Режиме фашиста» (от 10 июля), весь наш отдел представляет «сущий хаос», СССР, по мнению критика, обуян «бешеным» стремлением быть в первых рядах, показать, что он идет и в производстве, и в культуре впереди всех, «но, увы, то, что преподносится международному восхищению, по существу не что иное, как безудержные порывы и всяческие недочеты». Автор отказывает нам в каком-либо колористическом даровании; все лишено, по его утверждению, какого-либо синтеза и общей гармонии; не нужно искать у нас утонченности; все примитивно, «грубо, как у дикарей». Даже и зал театра не может найти пощады у этого критика; он и здесь находит «практические и технические недостатки». И все же, помимо воли автора, его статья свидетельствует о значительности советского отдела. В самом деле, большую половину своей статьи, посвященной искусству иностранных государств на выставке, автор отдает критике СССР; его «восторги» перед другими нациями весьма схематичны; все внимание автора ушло, таким образом, на отдел СССР.

Упомянем далее о самонадеянном отзыве «Газетта ди Пулья», считающей, что итальянское искусство легко может пойти на соперничество с выставленными у нас фарфором, лаком и гравюрами с уверенностью в победе; отметим краткие и малолюбезные отзывы «Трибуны» (от 1 июня), «Секоло XIX» (от 12 июня) и несколько суровую оценку известного художественного критика и живописца Карло Карра, бывшего футуриста. Он пишет в «Амбросиано» (от 16 июня): «Не знаю, почему Россия захотела послать в Монцу такое количество предметов кустарной промышленности — этнографического производства, представляющего ныне весьма скудный для нас интерес. За исключением ряда фарфоровых изделий и группы достаточно внушительной гравюры, отдел СССР представляет действительный интерес лишь в некоторых макетах сценических постановок, а этого все же слишком мало, чтобы обеспечить успех выставки декоративного искусства».

Мы нарочно начали с этих малоблагоприятных для нас отзывов, чтобы избегнуть всякого упрека в идеализации

общей картины, в желании смотреть на действительность сквозь розовые очки. Справедливость требует признать, что мнения, только что процитированные, являются единичными и тонут в общем строе прессы, относящейся с вниманием и сочувствием к нашему отделу. Можно начать хотя бы с хвалебных отзывов по поводу самой постановки организационной стороны отдела. Известный Эмилио Занзи пишет в «Газетта дель Пополо» (от 2 июня): «Германия, Россия, Швейцария — являются образцовыми; когда входишь в отдел СССР или германский, то поражаешься не богатству или пышности, но благородному, точному, доведенному до полной законченности труду, согласованности усилий художника и ремесленника, создавших художественное произведение. Нет никакого сомнения, что и в Берлине, и в Ленинграде, и в Цюрихе фабрикуют банальную мебель и базарные безделушки, ужасные и в больших количествах; но ни один из подобных «производителей» не может питать ни малейших иллюзий принять участие в интернациональных выставках». Этторе Скорвелли («Торкио», 19 июня) находит, что «залы, занятые Русской Республикой, сосредоточивают плоды лучшей и многообразной активности, которую она могла развить, превзойдя в этом усилии художественные результаты, достигнутые другими иностранными нациями». Автор ряда монографий по художественным вопросам Рафаэлло Джолли помещает в «Секоло» (30 мая) подробный анализ нашего кустарного отдела, [отделов] фарфора, гравюры. Он называет отдел СССР «чрезвычайно значительным, если не самым богатым»; он пишет, например, об изделиях палеховцев: «Коробочки из черного папье-маше, покрытые живописью на лаке с таинственными приемами письма и в особенности парадоксальным мироощущением живописцев икон, достигают в фантастических преображениях сцен современности характера магической эвокации».

Вот далее отзыв чрезвычайно распространенной провинциальной газеты «Иль ресто дель Карлино», выходящей в Болонье (6 июля): «Также и Россия не отсутствует в этом году, и ее выступление получает особую ценность, благодаря официальному участию ГАХН в Москве, составившей организационный комитет. Одной из самых оригинальных и привлекательных манифестаций является комната сценических макетов московских академических театров. Эти миниатюрные образцы сценических постановок выставлены в серии витрин, с игрою света; получается впечатление, что видишь столько же маленьких сцен. Хотя эстетические каноны русских сценических постановок не только уже известны, но и получили право гражданства на европейской сцене, здесь эти образцы представлены с такой свежестью, убедительностью и живостью, что создается впечатление вещей совершенно новых и обладающих силой приковывать внимание. Мы видим целую плеяду постановщиков — знак, что подобного рода искусство отвечает природе русского народа. Народное кустарное творчество, которое в этом году строжайшим образом удалено из Монцы, имеет в русском отделе 2 залы, не лишенные интереса. Здесь выставлена продукция целых школ и деревенских кооперативов — от деревенских крашеных изделий до тон-



36. Фрагмент экспозиции отдела советского театра на Третьей Международной выставке декоративного искусства в Монце. 1927

чайшей живописи под лаком, до резьбы на кости, до игрушки и женских рукоделий. Рядом с этим крестьянским искусством, еще пользующимся большим почетом в земледельческой России, здесь и проявления новаторства, полного неожиданностей ощущения и того технического совершенства, которое может быть достигнуто лишь в больших городских центрах. Вот фарфор Государственного завода в Ленинграде, техническое совершенство которого, уже достигнутое при старом режиме, обогатилось теперь смелым ощущением современности, которое раскрывается как в живописности приемов, так и в оригинальности мотивов. Интересны отдел гравюры и, особенно, отдел книги; здесь мы можем любоваться техническими утонченностями, которые не легко встретить и в странах индустриально более развитых».

Подробный, объективно благожелательный анализ дает Карло Феличе в «Фьера Литерариа» (24 июля); он останавливается на системе мероприятий по развитию и охране кустарной промышленности и находит, что произведения народного творчества, не теряя ничего из свойств выразительной искренности, приобрели техническую крепость и точность, которых им ранее недоставало. К. Феличе, разделяя отношение большинства критиков, находит, что лучшее, что мы дали, лежит, однако, вне сферы кустарного производства, а в зале фарфора, далекого от каких-либо народных реминисценций, **драгоценного и очаровывающего**

безукоризненностью выполнения и утонченностью вкуса; в зале гравюры, собравшей художников изысканно чувствующих, и в зале театра, на котором он подробно останавливается. Аналогична оценка и известного художественного деятеля Антонио Мараини, назначенного ныне на ответственный пост генерального секретаря Международной Выставки в Венеции. Он находит («Коррьере делла Сера»), что наряду с вполне удавшимися отделами театра, графики, фарфора и книги, кустарный отдел, несмотря на все старания устроителей, выглядит «немного базаром», со всем многообразием своего производства. Особенно привлекает Мараини наш фарфор: «Эта продукция поднимает весь тон секции; фарфор Ленинградского Государственного завода обладает и разнообразием, и красотой красочных мотивов». Восторг Мараини перед нашим фарфором разделяет и Микеле Бьянкале («Пополо ди Рома», 17 июня); он признает ленинградский фарфор стоящим выше датского и немецкого.

Как и следовало предвидеть, и у публики, и в прессе наибольший интерес вызвала наша театральная секция: она успела породить целую маленькую литературу. Ни один из обозревателей выставки не обходит ее молчанием; но приведение бесконечного обилия цитат было бы утомительным. Вот несколько характерных отзывов: Дзужеппино Ферриоли («Провинча ди Комо», 2 июня) находит, что «произведенная у нас революция в театральных постановках должна бы иметь последователей и в Италии. Постановки в русском театре просты и обладают силой воздействия; фантазия очень богата». Джузеппе Павони («Пополо ди Бреша», 22 июня) пишет: «Следует выделить Россию с ее театральным отделом, который останавливает восхищенного посетителя». Коррадо Паволини («Тевере», 8 июня) считает, что многому могут научиться в нашей театральной секции итальянские постановщики, в особенности по части фантазии, ритма, характера и т. д.

Наша театральная секция удостоилась ряда специальных статей, из которых наиболее интересною представляется статья Джанпьеро Турати в распространенном «Секоло Иллюстрато» (23 июня), снабженная многочисленными репродукциями; автор находит нашу театральную секцию чрезвычайно интересной; в своей статье Турати, пользуясь разносторонним материалом нашего театрального зала, подвергает разбору различные тенденции русского театра. Даже острополемическая статья Вирджилио Марки должна быть зачислена в актив нашему театральному отделу («Лаворо д'Италиа» от 16 августа). В. Марки — футурист, сам подвизающийся на театральном поприще (в футуристическом театре Брагалья, в Риме). Его оценка — скорее критические нападки соперника и конкурента. Он объявляет себя «разочарованным» после посещения театрального зала, находит ряд недочетов и в самом характере изготовления макетов, и в основных приемах нашего нового театра. Он признает, например, деревянные установки дорогостоящими, ненужными, непосильными для итальянского театра, в большинстве своем театра передвижного. Он отмечает монотонность эффектов и т. п. Но уже самый факт помещения в газетном органе длиннейшей

статьи по такому специальному вопросу, как театральная зала советского отдела, в достаточной мере свидетельствует о значительности возбужденного им интереса.

Выставка в Монца-Милане периодическая, повторяющаяся каждые два года; мы, несомненно, и в дальнейшем будем принимать в ней участие; целесообразным поэтому казалось бы поставить вопрос о форме наших дальнейших выступлений; мне представляется, что опыт этого года говорит о правильности принятых организационных принципов, и в дальнейшем наш отдел на выставке следует строить по четким производственным линиям, придавая каждому подотделу законченность и самостоятельное значение. С другой стороны, желательно было бы, не стремясь охватить решительно все отрасли нашей художественной промышленности, варьировать подбор секций, выступать в дальнейшем с материалом, в Монце еще не показанным. Так, например, большой интерес был бы обеспечен, несомненно, выступлению нашей советской архитектуры. Из стадии смелых и грандиозных проектов, которые мы демонстрировали на Парижской выставке 1925 года, мы перешли в область практического осуществления; мы можем теперь, кроме чертежей и проектов, предъявить и красноречивые объективные свидетельства нашего развивающегося строительства. Было бы правильно, прислушиваясь к некоторым пожеланиям, раздававшимся на выставке, расширить демонстрацию достижений в деле оформления нашего нового быта; мы могли бы выступить с новыми «советскими интерьерами»; демонстрировать внутренность «рабочего клуба», «избы-читальни», «спортивного кружка», «комнаты рабочего» и т. п. Они послужили бы бодрым и разительным контрастом с буржуазными кабинетами, спальнями и салонами. Пусть наши достижения новых форм мебели и одежды еще скромны; все же представляется правильным выносить их на общий суд и оценку путем демонстрации. Участие на выставках будет тогда стимулировать наших производственников, толкать их к поискам новых форм; международные выставки станут действенным фактором, стимулирующим внутренний рост и качественные достижения нашей художественной промышленности. Зато можно было бы воздержаться в дальнейшем от демонстрирования в Монце таких отделов, как отделы графики, отделы книги, потому, что целый ряд специальных художественных и книжных выставок (Венеция, Флоренция) в достаточной мере обслуживает эти производства. В значительной мере следует также переработать и принципы составления нашего кустарного отдела. Народное искусство уже в силу регламента выставки принципиально исключается из таких манифестаций чисто городского новаторства, какой является Монца-Миланская выставка. В этом году наш кустарный отдел был допущен в виде некоторого исключения; его дальнейшее существование мыслится в несколько иных формах; кустарная продукция находит свой доступ на заграничные рынки в качестве массового, стандартного товара; как таковой она и фигурирует в отделах СССР на всех международных ярмарках (и между прочим, на весенней Миланской ярмарке) наряду с нефтью, углем, фанерой, шелком-сырцом, табачными изделиями и другими предме-

тами нашего экспорта. Этот путь вполне правильный: только таким образом мы можем рассчитывать завоевать для нашей кустарной промышленности широкие заграничные рынки. Но показ кустарного производства на ярмарках делает невозможным вторичную демонстрацию того же, или приблизительно одинакового, материала на художественных выставках. Мы должны сузить наш кустарный отдел и ограничиться показом лишь действительно новаторских попыток. Подобная принципиальная акцентуация новаторства может получить громадное значение в деле поощрения новых приемов и методов работы в той несколько склонной к излишнему традиционализму отрасли, какой является наше кустарное производство.

III. О городах, музеях, частных коллекциях Италии и Франции. 1924, 1925, 1927. Письма

Письма из Италии 1924, 1927

В. А. Сидоровой
и Н. В. Яворской
1 июля
1924 года
Венеция

Вчера вернулся из трехдневной поездки во Флоренцию и весь еще полон впечатлениями природы, города, музеев. Снова притяжение, неизъяснимое очарование тосканского пейзажа завладело душой, как и в первом моем посещении Флоренции двенадцать лет назад. Как ни сказочна Венеция, она не входит в вашу душу так непосредственно и очевидно, как Флоренция. Глаз художника получает бесконечное наслаждение в Венеции. Море света, разлитое над городом, каналами и лагуной, тончайшие нюансы красок в часы заката и сумерек, романтические ночи, бархат черного неба, блеск зеркальной воды, белые, желтые, голубые, красные отражения огней, свежий воздух, охватывающий вас при любой поездке по vaporetto (здесь еще более частой, чем в Москве трамваи), феерическая площадь св. Марка, сырость узких каналов, черные силуэты тихо скользящих гондол — я отдам все это за счастье попирать пыльные плиты флорентийской мостовой! Вы никогда не отделаетесь в Венеции от впечатлений роскошной декорации; вы никогда не перестаете противопоставлять себя ей. Вы наслаждаетесь, но ни на минуту не умирает впечатление, что все это чужое, не ваше, чуждое вам. Венеция — это Византия, Восток, экзотика! Во Флоренции вас сразу охватывает ощущение родины; скрытые силы, создавшие города, живущие в стенах зданий, расположении улиц, городском пейзаже, эти равнодействующие бесконечного числа энергий строителей города — бессознательно воспринимаются нами. Воздух Флоренции для меня полон молодой энергии, бодрой деятельности, жизнерадостной и самоуверенной силы! Гордые башни, боевые зубцы стен, крепкие затворы и мощные стены дворцов говорят о жизни, полной борьбы, риска и необходимости защиты; а рядом впечатления радостного труда, упорных стремлений. Легенды Ренессанса, золотые имена художников наполняют город; всюду их бессмертные дела, прикосновения кисти, пера или резца. А пейзаж Флоренции! Он поминутно напоминает о своем имени. Перспективы улиц неожиданно заканчиваются голубой цепью холмов, с любой башни, из любого окна верхнего этажа вы можете видеть мягкие очертания окружающих ее холмов, покрытых виноградниками, фруктовыми садами и стройными силуэтами кипарисов. Подымаясь к Фьезоле или к Сан-Миньято вы видите пейзажи несравненной, гармоничной и одухотворенной красоты. Нежнейшие оттенки голубого, сладостный ритм контурных линий холмов, «человечность» воспринимаемого вами пространства наполняют душу тишиной и миром и рождают ощущения разрешенности, sérénité * и счастья.

* *умиротворенность (франц.).*

[...]Но довольно лирики! Италия глубоко волнует меня и переживания постоянно разрывают рамки формальных восприятий.

П. С. Коган и я выехали во Флоренцию в пятницу, в 6 час. утра; нас вызвала телеграмма Шапошникова, возвращавшегося из Рима, и мы решили провести вместе оставшиеся три дня. Накануне я получил на выставке сразу два письма от вас, от 14 и 19 июня; очевидно первое «изучалось» в дороге и потому запоздало. Письма ваши доставили мне большую радость и живо перенесли меня в атмосферу далекой Москвы[...]

Нам пришлось встать в 4 часа утра, ехать в вагоне, быстро ставшем пыльным и душным; постоянные туннели, сквозь которые пролетал поезд, требовали ежеминутного запирания окон, жара была адская. Несмотря на усталость в пути, мы сразу занялись осмотром города и музеев.

Первый день прошел бестолково[...]

До 4 часов мы провели в Уффици и Питти[62], затем дышали вечернею прохладой на площадке Микеланджело (у Сан-Миньято), любуясь несравненной панорамой Флоренции, куполом Собора, плавающим над морем крыш, зубчатыми башнями Palazzo Vecchio и Bargello, мостами, перекинувшимися через Арно, голубыми холмами, окружающими долину.

С следующего дня я ходил большею частью один, осматривая церкви и музеи, иногда с нервной и тревожной поспешностью и одновременно упорно искал во Флоренции квартиры двух частных коллекционеров Фаббри и Лёзера.[...] У первого — 25 Сезаннов, у второго — 8. Я поставил себе целью непременно проникнуть в эти коллекции, хотя бы бегло осмотреть их[...] Как вы увидите из дальнейшего, к Лёзеру я попал, несмотря на то, что первое мое посещение дало весьма сомнительный результат: лакей вернул мне карточку, сообщив, что хозяин нездоров и сожалеет о невозможности меня принять. Я думал уже, что это европейская форма отказа, но это оказалось правдой и когда я на следующий день вызвал Лёзера по телефону (видите, и я могу похвалиться нахальством!), то весьма быстро добился приглашения. К сожалению, с Фаббри ничего не вышло; он уехал из Флоренции до октября, дом стоит запертым и все мои попытки коррупции разбились о стоицизм портье. Отыскал, наконец, квартиру брата, но и тот оказался уехавшим на воскресенье. Впрочем и здесь имеются определенные перспективы. В субботу и воскресенье и утро понедельника я успел осмотреть: вторично Уффици и Питти, Национальный музей скульптуры, дворец Риккарди-Медичи, Собор, монастырь Марка, усыпальницу Медичи и Лауренциану, Санта-Мария Новелла и др. Впечатления разнообразны, богаты и часто глубоки, несмотря на ужасную спешку. Писать о них не имеет сейчас смысла, скажу лишь мимоходом, что за последние годы во Флоренции проведена крупнейшая музейная реформа, что Уффици заново перестроены и сюда влилось большинство материала Академии, что последняя из параллельной и неорганической галереи получила теперь назначение служить введением в живопись кватроченто, богато представляя раннюю эпоху. Я не успел осмотреть фрески Мазаччо и Андреа дель Сарто; Гирлан-

62
Об этом в письме к матери от того же числа Терновец пишет: «До полного изнеможения ходили мы по Уффици и Питти, несомненно самым богатым в мире сокровищницам итальянского искусства. Коган был пленен Боттичелли — что для литератора и человека 90-х годов вполне понятно. Меня привлекали более ранние итальянцы и Тициан, представленный здесь рядом царственных полотен».

дайо показался мне серым и потускневшим (может быть, неудачно время дня при осмотре), по-прежнему праздничным и нарядным выглядел зато Беноццо Гоццоли. В капелле Медичей я проклинал стадо англичанок, руководимых банально и трафаретно. Впрочем рекорды нелепости всегда побивают частные итальянские гиды, невозмутимо самоуверенные, победоносно распоряжающиеся своей запуганной и послушной добычей.

Богатства Галерей Уффици и Питти сказочны; Рафаэли, Боттичелли, Тицианы, Бронзино, Андреа дель Сарто, Рубенсы, Ван Дейки исчисляются десятками. Развешанная вновь Галерея Уффици смотрится легко, Питти же сохранила все недостатки и все архаическое очарование старой системы развески, в 3—4 ряда, несистематической, разбросанной, случайной. Высочайшие стены сплошь заняты картинами, наверху бесподобные по широте и смелости плафоны Пьетро да Кортона.

В Питти столько шедевров, что наконец начинаешь хмелеть и одуревать, как от слишком крепких напитков. Прибавьте ко всему галерею автопортретов, доходящих до наших дней, где встает ряд интереснейших проблем. В Уффици, быть может, наибольшее впечатление оставляет Боттичелли, собранный весь вместе: «Рождение Венеры», «Весна», «Паллада» *, «Поклонение волхвов», «Благовещение», длинный ряд Мадонн, портреты, «Клевета», мелкие работы — составляют цикл, единственный в мире. В поздних залах совершенно выпадает из ряда и поражает Караваджо (автопортрет в образе Вакха, неожиданно и нелогично предвещающий Энгра). И все же надо всем в обеих Галереях царит Тициан: Венеры, «Концерт», «Магдалина», портреты: «Англичанина», «La Bella», Аретино, «Автопортрет» и многие другие[...]

* *точнее: «Паллада и кентавр».*

Там, где трамвайный путь, оставив пределы Флоренции, начинает спиралью подыматься на холм Сан-Миньято, оставив Via Giramonti, нужно подняться по ряду тропинок и гранитных лестниц к вилле Лёзера, сократив следование по удобному, но более длинному автомобильному шоссе. Чем выше подымаетесь вы, тем более растут одновременно окружающие голубые горы и развертывается пейзаж. Мимо богатых цветников, по площадке, усеянной гравием, вы подходите к вилле. Вылетают навстречу два красивых, враждебно настроенных пса, останавливаемых окликом лакея Умберто. Вхожу в переднюю, передаю карточку, попадаю в просторную приемную нижнего этажа. Царит полумрак: закрыты ставни, чтобы спастись от полдневной жары. Жду довольно долго; сверху доносятся заглушенные звуки музыки — классические мелодии. Стены свободны; висит старинная картина, два восточных ковра, кое-где старая керамика, в углу старый орган. Жду более 10 минут, отдыхаю от поспешного вхождения в гору. Наконец входит Лёзер, стареющий, некрупный англичанин, в светлой паре, любезно меня встречающий. Он сам предлагает мне выбрать язык для разговора, я останавливаюсь на французском. Он снова извиняется за невозможность принять меня накануне, мы начинаем обход дома. Я передаю руководство в его руки; он останавливается перед наиболее

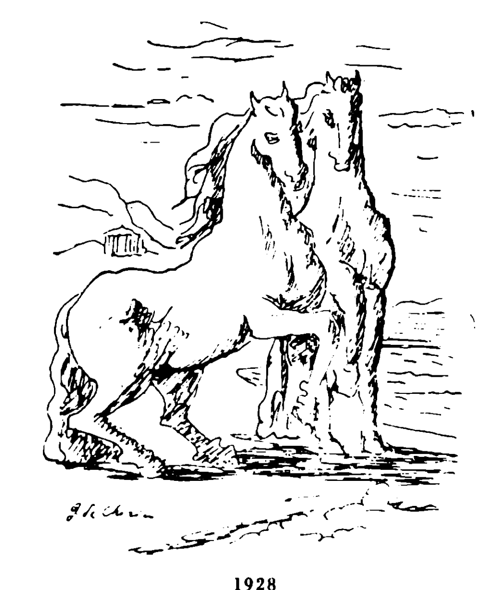
интересными экземплярами, я часто ловлю название авторов на лету. Ренессанс, Античность и Восток переплетаются в гармоническом сочетании. Лёзер излагает свое музейное «credo»: нет ничего более вредного тоскливого и ненужного, чем систематизирующие и историзирующие музеи Европы. Музеи должны быть небольшими, красивыми, служить

37. Обложка книги Б. Н. Терновца «Giorgio de Chirico», изданной в Милане в 1928 г.

ARTE MODERNA ITALIANA N. 10

BORIS TERNOVETZ

GIORGIO DE CHIRICO



1928

SI VENDE PRESSO LA LIBRERIA ULRICO HOEPLI

MILANO

непосредственному наслаждению, сочетать эпохи и стили. Он язвительно нападает на Боде и насмехается над Kaiser-Friedrich-Museum в Берлине, которым так горды немцы. Я отвечаю на вопросы о музейной жизни России и вновь встречаю подтверждение глубокого интереса, который вызывает Россия в самых различных слоях европейского общества. Я пленяю Лёзера своею восприимчивостью художественных сокровищ, им собранных, и покоряю окончательно определением 2—3 скульптур. Вызванный из комнаты, он обращается ко мне со словами: «подумайте над этой статуей, мне очень интересно, что Вы скажете». Я остаюсь один и рассматриваю небольшой мрамор, изобража-

ющий ребенка, по позе могущего быть Иоанном Крестителем (статуя фрагментарна). Характер формы, свобода распоряжения анатомическими данными и особенно характер сложного движения заставляют меня убедиться, что передо мною Микеланджело. Я называю это имя к величайшему удовлетворению хозяина. Оказывается, это действительно Микеланджело, могущий быть кроме того засвидетельствованным ссылкою на источники. Лёзер приобрел его за бесценок во Флоренции состоящим из трех кусков. Зоркость его глаза привела в его коллекцию Донателло, Джотто, Сансовино, восковой эскиз Микеланджело к раннему рельефу «Мадонна с ребенком» * и ряд других выдающихся работ.

* *точнее: «Мадонна у лестницы».*

Разбросанные по комнатам стали попадаться Сезанны: небольшой натюрморт — несколько лежащих яблок, другой натюрморт, более сложный, напоминающий берлинский, прекрасный эскиз купальщиц (несколько большего размера, чем наша сцена [63], с открытым и радостным пейзажем), череп, лежащий на покрытом ковром столе. Эту работу Лёзер считает ранней работой Сезанна, что, по-моему, неправильно, так как по технике и общему восприятию этюд этот чрезвычайно близок к тем трем черепам, что видел Бернар в мастерской Сезанна при последнем его визите.

63 *Имеется в виду картина Сезанна «Купание» (26X40 см).*

Осмотр прерывался важным совещанием с Умберто о том, где мы будем принимать arancìat'y. Наконец мы входим в просторный, со светлыми стенами салон, где m-me Loeser аккомпанирует на рояле прекрасному скрипачу. По стенам висят пейзажи Сезанна. Мы усаживаемся на диване, нам (двоим) подают arancìat'y (апельсиновый сок), и я, пользуясь остротой зрения, пытаюсь изучать Сезанна, слушая одновременно музыку. Последняя действительно прекрасна: играли сонаты Моцарта с чрезвычайной тонкостью нюансов и богатством звука. Оказалось, скрипач Ленер (венгр) первая скрипка знаменитейшего теперь в Европе квартета, а жена Лёзера (немка) первоклассная пианистка, тоже выступающая в концертах.

Сзади надо мною висел среднепоздний Сезанн — тот же мотив, что наша «Вилла на берегу реки» [64], взятый с более отдаленной точки зрения и, быть может, несколько более темный по краскам; слева — позднейший пейзаж, недописанный, желто-оранжево-сине-зеленый, кое-где белые пятна холста. Лёзер его очень высоко ценит и выменял его у Воллара на 4 этюда Сезанна (по всей вероятности все же в выигрыше остался хитроумный Воллар). На стене справа висела роща, широко, светло и свободно написанная, не имеющая аналогии в Москве, как и два другие пейзажа; группа провансальских домов, сзади стена горного кряжа, удивительная по композиционной крепости и прозрачности красок; в глубине комнаты против света, висел пейзаж, выдававший определенную близость к импрессионистам; он и оказался оверского периода, навеянный работой с Писсарро, но уже бесконечно превышающий его колористически (Hochformat) *.

64 *Картина, ныне находящаяся в Эрмитаже под названием «Берега Марны». См. примечание 6.*

* *вертикальный формат (нем.).*

Прослушали сонату до конца, были комплименты, разговоры о современной европейской музыке и о живущих за границей русских музыкантах. Затем Лёзер, пригласив

меня к обеду, повел осматривать свои владения и мы около $1^{1}/_{2}$ часов взбирались, часто без троп, по холмам, поросшим виноградником и фруктовыми садами. Лёзер живет здесь уже 30 лет; он сам построил виллу; он был первым покупателем Сезанна у Воллара и сохранил дружеские отношения с последним.

Воллар, окончательно разбогатев, бросил сейчас торговлю картинами, живет в богатой вилле и более всего интересуется своей восходящей звездой писателя: он стремится прослыть оригинальным, остроумным, занимательным. Я перевел разговор на коллекцию Фаббри, он оказался большим другом Лёзера и последний предложил мне через брата Фаббри устроить это посещение, если я останусь на несколько дней.

К сожалению, я на другой день в полдень покидал Флоренцию, но я твердо решил сюда вернуться через 2 месяца[...]

О коллекции Фаббри Лёзер сказал, что это лучшая коллекция Сезанна, по тонкости подбора и высокому качеству вещей; Фаббри многие годы составлял ее, постоянно улучшая; качественно она превосходит даже знаменитую коллекцию Пеллерена.

В 1920 году три картины Лёзера и 25 картин Фаббри были выставлены на Венецианской выставке, привлекая всеобщее внимание. Постараюсь пока отыскать отражение этой выставки в литературе.

Вечерело, когда мы вернулись в виллу; жена Лёзера съездила на автомобиле в город и привезла с собой хорошенькую американку, такую, как их изображают в модных журналах, высокую, стройную, оживленную. Она тоже интересуется искусством и пришла осматривать коллекцию Лёзера. Она впервые видела Сезанна, и Лёзер добивался ее искренних впечатлений, живо напомнив мне Щукина.

Затем стали смотреть рисунки; Лёзер, воспев американке необычайную прозорливость г-на директора (это я!) и уверив, что он провел со мной самые интересные и восхитительные часы (я по медленности соображения не успел ответить каскадом возвратных комплиментов), вздумал показывать рисунки, с дьявольской хитростью, снова избегая определения авторов и выматывая их из моей бедной души.

Кризис наступил довольно быстро; показав мне некий мáстерский рисунок стоящего мужчины в костюме 17 века, он стал ждать моего определения. Чувствуя, что снова передо мною нечто великое, и ясно понимая, что проваливаюсь, я назвал Рубенса. Оказалось, рисунок Веласкеса [65]! Самое оригинальное то, что рисунков Веласкеса известно всего два, этот и еще в одной частной коллекции. Не желая уронить окончательно своей репутации, я стал упорно и хитро отмалчиваться.

65 *Эта атрибуция вызывает сомнение ввиду крайней редкости рисунков Веласкеса.*

Скоро стали звать к ужину; но убоявшись неизвестных мне правил великосветскости и не желая стеснять присутствующих, вынуждаемых говорить по-французски благодаря моему незнанию английского языка, я отказался от ужина и ушел, сопутствуемый выражением самого искреннего дружелюбия, обещанием посетить Венецианскую выставку и приглашением опять увидеться во Флоренции.

На следующий день в поезде я вновь встретил американку, ехавшую в Венецию. Она представила меня матери, и они осаждали меня вопросами и изложением своих взглядов на жизнь, искусство и т. п.[...]

А. П. Алтуховой
16 июля
1924 года
Венеция

[...]На обратной стороне этой открытки * Вы найдете изображение монастыря, основанного 200 лет тому назад бежавшими от турецких гонений армянами; монастырь славился своей ученостью и его роль в поддержке традиции самостоятельной армянской культуры громадна. У него своя типография, библиотека, собрание уникальных рукописей. Сюда, между прочим, в течение 6 месяцев ездил заниматься Байрон, во время своего пребывания в Венеции изучавший армянский язык и переводивший с армянского. При монастыре музей всякой всячины, есть хорошие вещи (начиная с Виварини и кончая Тьеполо) и масса всякого хламу. Жертвовали все, кто и что мог. И потому рядом с египетскими сакральными статуэтками и мумией, редчайшей сохранности, рядом с коллекцией старинных медалей и монет, греческими вазами и армянскими миниатюрами имеются никому не нужные изделия 19 века и дурного тона любительская живопись и фотографии жертвователей и высоких покровителей.

* *На открытке изображен внутренний дворик монастыря Сан-Ладзаро на острове Сан-Ладзаро дельи Армени близ Венеции, где находится Музей конгрегации армянских мхитаристов Венеции.*

Монастырь расположен на миниатюрном острове, утопает в цветах и виноградниках; из его окон чудный вид на Венецию и Лидо. Ближайший, такой же миниатюрный и цветущий остров отведен под дом сумасшедших.[...]

О. И. Терновец
30 июля
1924 года
Венеция

[...]На прошлой неделе, в субботу, я ездил в Торчелло[...] остров, когда-то населенный, потом разрушенный нашествием варваров. Здесь городское поселение возникло на несколько столетий ранее Венеции. Теперь это совершенно пустынный остров; кое-где виднеются несколько разрозненных хижин рыбаков; в былом центре Торчелло сохранились два старинных собора. В одном из них имеется великолепная мозаика в византийском стиле. Никакая фресковая живопись не может сравниться по силе, богатству красок, монументальности и торжественности впечатления с византийскими мозаиками.

На площади перед собором имеется мраморное низкое кресло, стертое веками, так называемый «Трон Аттилы». Конечно это не трон Аттилы, а кресло бывшего римского магистрата.

Все тихо, все уснуло, все мертво. Скудная растительность, молчание, сказочная оторванность от жизни[...]

В. А. Сидоровой
и Н. В. Яворской
15 июля
1924 года
Венеция

[...]Я по-прежнему продолжаю проводить на выставке почти круглые сутки, изредка разнообразя жизнь небольшими вылазками из Венеции.[...]

В Падую можно проехать железной дорогой; но несравненно приятнее и красивее другой путь, сперва морем, потом трамваем. Вы садитесь на пароход перед Дворцом дожей и направляетесь в обратную от Лидо сторону. Вы минуете остров S. Giorgio, едете по Canale della Giudecca, любуясь невиданными дотоле зданиями и церкв-

ми; характер города меняется; мы проезжаем мимо бедных кварталов Венеции и мимо ее торговых частей: склады, амбары, портовые сооружения, элеваторы. В гавани теснятся торговые пароходы и большие парусные корабли. Мы удаляемся от города. Венеция уже вся видна целиком на своем острове, по линии горизонта бежит железнодорожный мост, соединяющий ее с материком. Растет кампанила Сан-Марко и все более выделяются над городом громады церквей. Мы в море, ветер несет прохладу, но солнце жжет неумолимо и в поисках тени мы постоянно переходим с одной стороны парохода на другую. П. С. Коган перелистывает Бедекера и лишний раз высказывает убеждение, что это лучший из историков искусства. Наконец, мы с П. С. Коганом получаем прекрасное место, затененное при любом повороте корабля, но, оказывается, мы его получаем лишь потому, что пароход прибыл к месту назначения.

Пройдя пароходную станцию, находим поджидающий нас трамвайный поезд, вагоны железнодорожного типа, просторные, с большими окнами. Трамвай бежит по тучным полям и мы с наслаждением вдыхаем запах земли после зноя раскаленных венецианских камней и сомнительного аромата ее поэтических каналов. Необычайное плодородие почвы, богатство великолепной зелени радует глаз; я всегда предпочитал яркие тона и свежесть листвы северной Италии высохшей, колючей и запыленной природе ее юга.

Мы едем теперь вдоль канала Бренты (принимая его сперва за воспетую в пушкинских стихах Бренту!), очевидно, очень старого, так как по его течению расположился ряд старинных поместий. Некоторые виллы стоят полуразрушенными и необитаемыми, другие превращены в мирные фермы или санатории для больных и лишь в редких поддерживается великолепие прошлого. Формы некоторых вилл указывают на традиции Палладио, другие могли быть построены в конце 18 и начале 19 века. Всюду великолепные сады, чередующиеся с виноградниками; встречаем идущих по шоссе людей в ярко-голубых одеждах, везущих ярко-голубые бочки; неужели здешняя вода так окрашивает? Оказывается, эти люди развозят и опрыскивают виноградники жидкостью, уничтожающей вредителей.

Проезжаем ряд городских поселков и один из них оказывается Падуей. Трамвай останавливается в самом центре города; мы выехали из Венеции рано и теперь идем в кафе, причем П. С. Коган непременно хочет попасть в кафе «Pedrocchi», о котором Бедекер сообщает, что оно возникло в 18 веке и что его не закрывают ни днем, ни ночью в течение 120 лет! Наконец, мы его находим, но оно, к нашему ужасу, оказывается пристанищем биржевиков, знакомая по Ильинке картина! Люди стоят, что-то шепчут, что-то предлагают, выкрикивают какие-то цены и показывают образцы каких-то товаров. Никто не пьет кофе, все толкутся на ногах, а если сидят за стаканами, то они пусты. Позабыв об историческом прошлом кафе, мы бежим от этого кошмара в ближайшее скромное кафе. Уже близко к полудню, становится душно, но нас снова возвращает к жизни прохлада церквей Эремитани и Арены. Мантенья выполняет самые высокие ваши ожидания! Он таков, каким вы надеетесь его увидеть: строгий и четкий, твердо строящий

композицию, сознательный в средствах, свободный от какой-либо недоговоренности или расхлябанности, полный сжатой энергии и воли. Вся стена налево от большого окна прекрасно сохранилась и только кое-где поверхность фрески слегка покоробилась и надулась, не являя идеальной плоскости. Сила реализма мантеньевских деталей и стремительность его перспектив не мешают восприятию стены как целого; она создается более всего общностью и строгостью колорита, его прекрасной серой гаммой, так идущей к представлению о стене, и ее лиловыми, светло-зелеными, желтоватыми и коричневыми нюансами; не нужно также забывать и об общей композиции стены; в основе лежит целостный замысел, отдельные фрески соподчинены друг с другом. Менее сохранилась правая стена, вернее низ фресок, изображающих мучения и смерть св. Христофора. Выступающий пятнами и слабо просвечивающий рисунок легко позволяет, однако, восстановить мысленно недостающее этих, быть может, наиболее значительных фресок; красота пейзажа, архитектурных деталей, навеса с виноградными лозами, ряд незабываемых юношеских образов делают эти наполовину утраченные фрески наиболее привлекательными.

Капелла, где помещаются фрески Мантеньи, получает прекрасный и ровный свет; ее протяжение ввысь более значительно, чем в ширину, но она достаточно просторна, чтобы ее стены воспринимались без труда и на достаточном расстоянии [66]. После фресок Мантеньи, составляющих редкое по цельности и сосредоточенности впечатление, церковь Арены с фресками Джотто как-то разочаровывает; что было виною такого впечатления? Недостаточная сохранность фресок, энергично прописанных в 19 веке, наша усталость, торопливость Когана? Оставляю окончательное суждение об этом большом цикле, включающем композиции несомненно гениальные, до вторичного посещения.

66
Большая часть фресок Мантеньи в капелле Оветари церкви Эремитани погибла в 1944 году.

Посетив университет, один из самых древних в Италии, расположенный ныне в красивом здании 16 века, полюбовавшись многочисленными изваянными гербами слушателей знатных фамилий, вделанными в стены двора, коридоров, мы отыскали народный трактирчик и весело пообедали, наблюдая за колоритной публикой.

Потом взяли извозчика — нужно было уже спешить — и направились смотреть «Il Santo», громадный храм в честь Антония Падуанского. Его простой и могучий фасад, своеобразная и нескладная группа семи куполов, мощные протяжения нефов [...] производят соответственное впечатление. К сожалению, внутри храм мало интересен; он горел, был выбелен и теперь внутренность его постепенно заполняется современными безвкусными орнаментациями. Трудно представить большее варварство... Вы знаете, конечно, о скульптурах и рельефах Донателло в алтаре; нужно признать, что многие из них погружены в такую потрясающую темноту (быть может, причиной леса, построенные для вышеупомянутой реставрации стен), что книжные репродукции дают более богатый и полный образ.

Как-то сбоку от храма расположил Донателло свою знаменитую конную статую. Опять простота, сила и торжественное «римское» величие Гаттамелаты властно приковывают и покоряют.

Мы еще успели обежать падуанский музей, типично провинциальный, но с целым рядом первоклассных картин, в особенности венецианской школы [...]

Н. В. Яворской
7 июня
1927 года
Падуя

«Старый друг лучше новых двух» — вот почему я решил на обратном пути из Венеции в Милан остановиться в Падуе, которая мне знакома, чем в богатой памятниками и во многом интересной Вероне — все равно в течение трех часов ничего путного не сделаешь, только разнервничаешься. И вот я снова в церкви Арена, вся внутренность которой украшена фресками Джотто. В полуоткрытую дверь врывается луч солнца, слышно пение птиц (церковь стоит в парке) и шум проходящих в городе трамваев. В церкви я один, если не считать сторожа, который возится у своего прилавка с открытками и фотографиями.

Снова, как и при первом посещении три года тому назад, первоначальное впечатление разочаровывает. Смотря на фотографии Джотто (а мы все изучали его сперва по фотографиям), никак не представляешь себе, что основной здесь фон — голубой. Именно голубой, а не синий тон, как-то отделяясь от всех остальных теплых тонов, создает основной колористический акцент капеллы, сплошь покрывая своды церкви и выступая в отдельных эпизодах. На этом, более густом голубом фоне, изображения выступают более смелыми пятнами — розово-серыми, желтовато-коричневыми. Расхолаживает и орнаментация, подражающая полоскам мозаики. Наконец, не нравится общий план всей композиции: расположенные друг над другом прямоугольники композиций.

Это впечатление быстро улетучивается, когда начинаешь рассматривать отдельные изображения. Очень быстро Джотто начинает импонировать — своей серьезностью, силой, величавостью, в особенности мужественным спокойствием своего таланта.

Понимаешь, почему его фигура не покидает воображения современных художников. Еще задолго до войны мы все увлекались Джотто, и Фаворский совершил специальное паломничество в Италию для его изучения. Теперь образ Джотто снова стучится в двери современного искусства: Салиетти явно ему подражает, Карра посвящает ему большую книгу [67], «неоклассицизм» думает о нем, а не о Рафаэле или Микеланджело. Здесь скорее пробуждается впечатление о каких-то скрытых источниках, которые могут снова забить, о сухом дереве, могущем неожиданно распустить листву. Джотто прост, существенен, строг и мужественен и эти великие качества мы, быть может, яснее ощущаем, потому что наше искусство лишено их. Он лаконичен, избегает риторики и жеста; но в пределах своих минимальных средств он достигает максимальной экспрессии, рядом с которым кажутся пустыми и внешними пышные эффекты барокко.

67 *Carlo Carra. Giotto. Roma, 1924.*

Некоторые композиции отлиты в такие величавые, простые, законченные формы, что их невозможно воспринять иначе, как совершенные. [...]

Еще одно наблюдение: Джотто стремится всегда быть объемным и пространственным; он не впадает в иллю-

зорность, но он хочет быть реальным, не условным. Здания на его фресках никогда не кажутся карикатурно маленькими, как у его подражателей. Они всегда больше фигуры, они всегда могут заключить ее в себя.

Внизу, на фоне искусственного мрамора, Джотто изобразил фигуры добродетелей (справа) и пороков (слева). Первые скучны, вторые очень экспрессивны, но какие-то другие, иного стиля фигуры, чем на главных фресках. [...]

А. П. Алтуховой
1924 год
Виченца

Адский холод нетопленого музея загнал меня в ресторан, где я несколько пришел в себя, запивая «фараона» (это просто петух) белым местным вином.

Продолжал идти дождь; Виченца город преимущественно архитектурных впечатлений — но рассматривать архитектуру под зонтом мало остроумно. Прогулявшись под аркадами палладиевской Базилики (которая, кстати сказать, в натуре гораздо гармоничнее, чем на снимках; фотография ее как-то слишком вытягивает в длину), полюбовавшись фасадом Муничипиа с его Loggia del Capitanio, церковью Сан-Винченца и Palazzo del Monte di Pietà [здание ломбарда], я направил свой путь в знаменитый Театро Олимпико. Простые деревянные скамьи амфитеатра говорят о бедности города, и следует эту бедность благословить, ибо она спасла театр от позднейших переделок и реставраций. Известный вам по учебникам перспективный эффект сцены действительно получается, но только из ограниченного числа центральных мест амфитеатра, и конечно «игра не стоила свеч», сцена вообще очень нарядна и представления классических драм в пышных костюмах 17 и 18 веков должны были придавать ей еще более великолепия. И теперь даются здесь летом представления при дневном свете (электричество не проведено), который, кстати, очень ограничен, оставляя сцену в полусумерках («свет как бы перед зарей» поэтично объяснил итальянский сторож).

Шел четвертый час, было еще светло и я решил осмотреть расположенную за городом виллу Вальмарана с знаменитыми фресками Тьеполо. Дождь прекратился, превратившись в скользящий, легкий туман; извозчик запросил с меня 20 лир; пройдя по направлению к вилле около версты, я встретил другого извозчика, который, подумав, запросил 25 лир — совсем как у нас! Вскоре я вышел за город и попал в царство грязи; дорога поднималась вверх, на Monte Beria и часть пути можно было пройти по длинной, поднимающейся на гору, крытой аркаде. Туман рассеивался, небо светлело, внизу раскрывалась восхитительная панорама Виченцы; летом, когда все в зелени и цветах, здесь должно быть божественно красиво; над туманом кое-где выступали зубья горной цепи, окружающей Виченцу.

Когда я выходил из города, то встречные уверяли меня, что до виллы Вальмарана десять минут, когда я взобрался на гору, то узнал, что до нее еще добрых полчаса. С большого шоссе я повернул в узкую улицу, окаймленную двумя рядами высоких стен; разъехаться здесь не было возможности; изредка попадались ворота или фасады бедных домов. Дорога шла то поднимаясь, то спускаясь; идти было трудно, так как путь был выстлан острыми камнями, рядом с которыми московская мостовая показалась бы ковром. Наконец, я вышел на открытое место, на вершину

холма; внизу снова открывалась обширная панорама. Недалеко одна от другой виднелись несколько вилл; проезжавший мимо на велосипеде сказал мне, что к вилле Вальмарана нужно идти еще дальше по узкому проходу. Когда я проходил мимо вилл, сторожевые псы гигантских размеров подымали неистовый лай и бросались на дверные решетки; положение становилось особенно обостренным в узком проходе, когда по широкому забору за мной гнались два громадных дога, изъявляя видимое намерение спрыгнуть вниз, чтобы «растерзать» меня. Наконец это «преследование» кончилось, стал снова накрапывать дождь; навстречу попалась парочка влюбленных итальянцев, отозвавшаяся о вилле Вальмарана полным незнанием; дорога стала спускаться вниз и при одном из поворотов я очутился перед силуэтом божественной виллы Ротонда. Быстро пробежав пролегавшее внизу шоссе, я подошел к открытым воротам [...] *.

* *Письмо написано на нескольких открытках; последняя из них утеряна.*

Сотрудникам музея
6 октября 1924 года.
Венеция

[...] Писать о поездке в Милан по прошествии почти двух месяцев! Я чувствую, как испарились многие тонкие ощущения и наблюдения, — или их нужно искать где-то очень глубоко внутри себя — на это у меня нет энергии. Остался голый скелет фактов, резких образов и суммарных оценок.

Итак, приступаю, извиняясь заранее за поверхностность и грубость.

Ночь в Милане

Поезд по обыкновению запаздывает и прибывает в Милан после полуночи. Ввиду краткости предполагаемого пребывания решено остановиться в одном из отелей в центре города. Сажусь в автобус отеля «Континенталь» вместе с двумя какими-то англичанами и через несколько минут плавной качки останавливаюсь перед освещенным входом отеля. Улица Alessandro Manzoni — одна из центральных и оживленных. Вхожу в отель — большой, солидный и чинный, спрашиваю скромную комнату, поднимаюсь наверх, ложусь, засыпаю. Впрочем не засыпаю: я слушаю музыку города. После сонной тишины Венеции, где лишь Canale Grande изредка оживляется свистками медленных «vaporetto» или стремительных «ланчий» (моторная лодка), как-то необычно слушать непрекращающееся движение большого города. С треском проносятся трамваи и их звонки показывают, что на улицах еще царит оживление; а это беспрерывное пение автомобильных сирен, то нежное и певучее, то резкое и торопливое, стремительное. Чувствую биение жизни большого европейского города и после сна и прозябания Венеции особенно остро воспринимаю эту новую среду, насыщенную энергией, динамикой и борьбой. Просыпаюсь под треск того же трамвая, под радостные крики тех же спешащих автомобилей! [...]

Миланский собор

Спешу в центр города, на Piazza del Duomo. Прохожу мимо большого и мрачного здания с колоннами, подозреваю театр, оказывается действительно знаменитая «La Scala». Тут же, рядом вижу громадный строящийся

дом, техника своеобразна: в воздухе висит готовая сделанная крыша, стены отсутствуют, вместо них спускаются тростниковые занавесы — защита для рабочих от солнца и дождя. После видел в Милане много строящихся зданий. Всякое воздвигаемое строение меня всегда радует и настраивает душу на мажорный лад. Помню, сколько радости, бодрости и энергии влила в меня постройка Сельскохозяйственной выставки в Москве прошлым летом. Новых построек я не видел ни в Венеции, ни во Флоренции — явный признак худосочия и умирания. Милан самый богатый город Италии и самый дорогой; как нигде, здесь дороги квартиры и это заставляет капиталистов вкладывать деньги в постройку.

Вхожу в знаменитую миланскую галерею, грандиозностью и размерами могущую соперничать с нашими «Верхними рядами» [68]. Ряды занимают бóльшую поверхность, но миланская галерея выше, построена и разрешена торжественней (по существу, конечно, архитектура в смысле стиля, как и у нас, ничего не стоит), роскошнее по магазинам и оживленнее. Парадность придает ряд больших кафе и ресторанов, расположенных в проходах и оживляющих галерею разнообразием и яркостью своих шелковых абажуров. Всюду толпа — оживленная, спешащая, деловая.

Из-под аркад галереи, немного в профиль, я увидел фасад собора, залитый солнцем, и снова, как и двенадцать лет тому назад, пережил ощущение великолепия и сказки. Напрасно твержу себе, что в соборе нет и не может быть цельности, что он без конца строился, что заканчивали его в 19 веке, что никакой чистоты стиля в нем не может быть. Вся критика умирает перед тем непреложным фактом, что он действует на вас и производит впечатление именно единства и стройности. Как объяснить это? Быть может, мощью основного замысла, пронизавшего все последующие добавления, или скорее тем, что развернувшийся кругом современный город всем своим существом и характером отталкивает и не принимает его целостность и единичность. Собор во Флоренции врастает в город, вернее город растет вместе с ним, они неотделимы; купол Брунеллески [69] своими простыми и легкими линиями объединяет и завершает пейзаж города; Собор св. Марка [70], конечно, неотделим от всего окружающего: площади, Прокураций, кампанилы, Дворца дожей. Новый Милан, промышленный и торговый — типичный европейский город энергии и наживы, — органически чужд фантастике готики, не принимает, выталкивает ее. Вообще старинные здания, оставшиеся в Милане, — Castello Sforzesco, церкви, знаменитая «Cena» [71], собор — производят впечатление каких-то затерявшихся громадных камней другой планеты *. Особенно ночью фантастично это противопоставление, когда в конце перспективы какого-нибудь Corso Vittorio Emmanuele, наполненного толпой, кафе, барами, синема, световыми рекламами — всем показным блеском европейской улицы, вы увидите громадную, возвышающуюся над зданиями, сказочную

* Характерно отсутствие у миланцев культа прошлого. В то время как Флоренция и Венеция наполнены фотографиями и открытками старинных зданий, таковых в Милане почти нет совсем, какие есть — плохие. Зато успешно продают портреты политических деятелей[...], велосипедистов, изображения красавиц и влюбленных пар.

68
Речь идет о галерее (пассаже) Виктора Эммануила II, построенной в 1865—1877 гг. архитектором Д. Менгони. «Верхние ряды» — торговые ряды в Москве (ныне ГУМ), построенные в 1889—1893 гг. А. Н. Померанцевым.

69
Имеется в виду собор Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (начат в 1296 г., восьмигранный купол построен по проекту Ф. Брунеллески в 1420—1436 гг.).

70
Собор св. Марка в Венеции.

71
«Cena» — ужин (итал.). Имеется в виду фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» в трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие.

массу собора, залитого лунным светом. Его сплошная лепка, стремящиеся острием вверх тысячи колонн, башен, статуй, окруженные полусветом ночи, кажутся еще необычнее и невозможнее.

Брера

Войти в собор, пережить впечатления гигантских пространств, стройности и внутреннего ритма и потом, после прохлады, отъединенности, тени, снова выйти на солнце, на горячую площадь и быть оглушенным шумом звенящего и спешащего города! Одно желание беспокоит меня — скорее увидеть Бреру; ее в первый мой приезд в Италию мне не удалось посетить. Инстинктивно находя правильный путь по Милану, я изучаю по дороге расположение зал галереи — 13-я — 20-я — 27-я комнаты. По широкой лестнице подымаюсь в верхний этаж. «Директор?» — «уехал в Вену»; «помощник?» — «в Виченцу». Галерея оказывается в состоянии полной перестройки и ремонта. Открыто лишь семь больших зал.

Я хожу по галерее — кружится голова; редко когда на подобном сжатом пространстве было выставлено столько шедевров, убрав все второстепенное, здесь оставили лишь первоклассное. Брера насыщена шедеврами, воздух во всех направлениях пронизан их излучениями и вы ходите по музею оглушенным, задыхаясь, словно попали в пространство, наполненное слишком плотным для человеческих легких воздухом. Мантенья и Беллини, Чима и Монтанья, Тинторетто, Бассано, Тициан, Веронезе и Бордоне, Рафаэль, Пьеро делла Франческа, Гауденцио Феррари, Брамантино, Корреджо и Досси — и все в первоклассных, исключительных образцах. Преклоняюсь перед ранним «Поклонением волхвов» Корреджо, с недоумением вижу черты Греко в богатом и загадочно-прекрасном «Посещении прокаженных св. Рокко» Бассано, безнадежно путаюсь в трех Креспи, радуюсь юному, радостно-ясному «Sposalizio» * Рафаэля;

* *«Обручение Марии»*

громадное полотно Тинторетто («Нахождение трупа Марка») * полно напряженного пафоса и отблесков потустороннего света. Оно мучительно. Глаз отдыхает на ясном Чима и на размеренном, четком и таком совершенном в своей простоте и спокойствии Монтанье. Не могу оторваться от большого полотна Пьеро делла Франческа: «Богородица, святые и коленопреклоненный герцог Урбинский в профиль» * — первого большого произведения Пьеро, которое я встречаю. На меня веет удивительной чистотой, нежностью и музыкой. (Тут от вас ко мне перелетает мысль о полной безнадежности моего художественного подхода и, смущенный, я умолкаю) [...]

* *точнее: «Опознание тела св. Марка».*

* *точнее: «Мадонна со святыми и герцогом Урбинским».*

Замок Сфорца

Castello Sforzesco оказывается укрепленным городком, нашим Кремлем в миниатюре, с такими же зубчатыми стенами. Только эти стены предусмотрительно миланцы покрыли двускатной крышей, равно как и башни, и этим уничтожили всякий характер воинственности, ибо первое, что вы видите — это крыша и уж потом разглядываете вы кре-

постные зубцы. В Castello Sforzesco находится канцелярия Международной Монца-Миланской выставки декоративных искусств. Там заседает Гвидо Марангони, директор и устроитель выставки, его посещение и является главной задачей моей миланской поездки.

«Язык доводит до Киева», но до Марангони меня довел глаз, так как только что я вошел во двор замка, я издали увидел небольшую вывеску Монцской выставки и безошибочно направил свой путь. Вхожу, здороваюсь, улыбаюсь, дружусь и назначаю посещение Монцы на après-midi * следующего дня.

* *послеобеденное время (франц.)*

Амброзиана

Уже усталый направляюсь в Амброзиану, впрочем меня подвозит на своем автомобиле Гвидо Марангони. Пытаюсь проникнуть в знаменитую библиотеку — закрыта по случаю летнего отпуска служащих. «А директор галереи?», — «ушел по своим делам». Ну и порядки, чуть не потребовал жалобную книгу. После громадных зал Бреры помещение Амброзианы кажется старым, пыльным и заброшенным. Покупаете у швейцара внизу билет, вверху его у вас отбирает какая-то женщина — и это весь музейный персонал. В противоположность Брере здесь доминируют вещи второстепенные и шедевры тонут, как камень в воде. Впрочем один горделиво плавает на поверхности, это громадный рисунок Рафаэля к его «Афинской школе», занимающий целую стену и покрытый сложным стеклянным сооружением. Воздаю должное сепии Санцио; все же в окончательном виде фреска — как до конца найденная и разрешенная — производит большее впечатление.

Половина картин гибнет в темных местах или повешена против окон и так блестит, что и вблизи и издали неразличима. Еще виднее других «Поклонение волхвов» Тициана, но интереснейший и загадочный Бассано — «Ангел, будящий пастухов» с трудом воспринимаем. Вызываю надзирательницу, прошу снять картину. Она поражена вольностью моего поведения. «Без директора никак невозможно. Заходите завтра. Они-с будут целый день и тогда можно будет к ним обратиться!» Усматриваю следы дисциплины. В следующих залах меня интересует Гисланди (конечно, ни с него, ни с Бассано не оказалось фотографий). Но окончательно покоряют меня Бароччи, Маньяско (без фотографий), Брамантино («Il Presepio» — в моем словарике этого слова нет) и в особенности Андреа Скьявоне. Последний в своем «Поклонении волхвов» дал необычайную барочную вещь. Все в движении, изгибается и кружится; лейтмотив — спиральное движение колонны, оно звучит в позах всех действующих лиц. Богатый отдел рисунков я смотрел невнимательно, даже коллекцию рисунков Леонардо и его круга. Усталость брала свое.

Галерея нового искусства

Впрочем, выйдя на свежий воздух и справившись с распределением времени открытия различных музеев, я увидел, что смогу осмотреть Галерею нового искусства. Она расположена в местности неподалеку от вокзала, против городского сада, в бывшей королевской вилле; «dans les temps troubles» * после войны король счел за благо

* *в тревожные времена (франц.)*

отказаться в пользу государства и городов от всех своих дворцов и вилл (кроме двух). В свое время и миланцы приняли этот дар, но теперь их верноподданнические чувства настолько уменьшились, что они жмутся и мнутся и ничего не предпринимают с главным королевским дворцом.

Уже посещая венецианскую Galleria Moderna я видел громадную «Abstand» * этого музея от наших московских; но все же в Венеции есть отдельные высококачественные экземпляры; и только в Милане я понял, что значит действительно плохой музей [72], вы тоже это поймете, так как высокоценный каталог этого собрания я подарю в библиотеку нашего музея, впрочем не нашего, а Щукинского, нашу библиотеку жалко. «Директор» конечно оказался в отъезде, но заместитель оказался лицом весьма малокомпетентным. Лучше других начало века; интересен в портретах Hayez [Хайец], но сравнивать его с Энгром так же смешно, как было бы приравнять к французу нашего Брюллова. К моему большому удивлению нахожу прелестную маленькую сценку этого последнего. Изображена «одалиска» и является она завещанием Giuseppe Piricelli [Джузеппе Пиричелли], полученным галереей во время войны 1917 года. Фотографий с брюлловской вещи, конечно, не оказалось.

* *дистанция (нем.)*

72 *Три года спустя, в 1927 году в одном из писем Б. Н. Терновец писал:* «...трудности изучения 19 века итальянского искусства заключаются в том, что в музеях по-прежнему он представлен очень плохими художниками, интересный же материал следует искать по частным собраниям, что, конечно, очень затруднительно и не всегда возможно».

Весь парадный верх занят «новым» искусством, за исключением 4—5 полотен (Манчини, Сегантини, Драгон) и особенно Казорати, царящим здесь как бог и попавшим, конечно, не по покупке, а как дар друзей музея. Все остальное — «Аванцо и Дациаро» [73] в громадных циклопических размерах. Удивляешься продуктивности плохих художников и богатейшим нюансам безвкусия и пошлости.

73 *Владельцы московского магазина по продаже картин и прочих видов художественной продукции обычно весьма невысокого уровня.*

Миланцы

Вечер я провел в кафе, в галерее. В комнате было душно, писать не хотелось и меня потянуло «на люди». Ел мороженое, слушал музыку. Даже мотивы совсем иные, чем в Венеции — залихватски-лихие, бодрые, мажорные и энергичные. Чувствуется иная раса, с горячей и молодой кровью. Вот они, кругом меня сидящие, смеющиеся или фланирующие миланцы. Деловой день кончился; вечер — отдыху и веселью. Они шумны, говорливы, душа у них нараспашку. Даже тип особый: крепкие, здоровяки, коренастые, широкоплечие. Что-то чувствуется общее между Миланом и довоенной Москвой — то же здоровье, та же широта, такое же оппозиционное и презрительное отношение к столичному Риму, какое прежде существовало в Москве к Питеру. Здесь впервые услышал я выражение североитальянского сепаратизма: юг ничего не делает, он живет за наш счет, мы производители богатства страны. «Рим город попов и чиновников», «если бы северная Италия, начиная от Флоренции, отделилась бы от юга, это было бы самое культурное и передовое государство Европы» и т. д.

Польди-Пеццоли

Утром следующего дня я посещаю небольшой (ну, как сказать, раз в 10—15 больше нашего Д. И. Щукина!) Музей Польди-Пеццоли. «Директор?» — «Никогда не бывает, только числится» (есть же счастливцы на этом свете!!).

В этом музее есть теплота, присущая каждому собранию, составляющемуся с любовью и вкусом. Драгоценное оружие, изделия из металла, украшения из эмали, бронза, старинная мебель, ковры, фарфор украшают залы, придавая им разнообразие и полноту. Избегнута сухость аскетических живописных музеев. Говорить ли о впечатлении? Я еще не оправился от смущения при виде приема, оказанного вами моему лепету о Брере... скажу только, что заинтересовала меня здесь композиция Маньяско, прекрасные портреты Гисланди, общеизвестный женский профиль * Антонио

* *«Женский портрет».*

Поллайоло (раздается из Венеции выстрел из пушки и вой сирены в Арсенале — это 12 часов, уже три часа я тружусь над этим письмом и моим единственным утешением является, что его так же трудно будет прочесть, как и написать; ура! скоро пойду завтракать), великолепная, пышная, белокурая венецианка Пальмы Старшего, два больших святых Монтаньи, со всеми качествами, характеризующими этого сильного мастера, и великолепный Мантенья; небольшая мадонна с младенцем, ранняя работа, сжатая и несвободная по стилю, потемневшая, потускневшая; однако почти сразу вами овладевает впечатление, что это единственная гениальная работа в музее и это ощущение растет и крепнет [74].

74 *Музей был разрушен во время второй мировой войны, затем перешел к городу и был восстановлен.*

Торжество автомобилистов

Я обедаю на лету, спешу увидеть «Тайную вечерю» Леонардо. На пути мне преграждает путь толпа; кто-то куда-то несется, кто-то что-то кричит; гудят автомобили, вот их нагрянула целая груда, развеваются флаги, автомобили облеплены велосипедистами и мотоциклетками, толпа неистовствует в восторге, щелкают кодаки, откуда-то несутся песни и музыка. Все проносится как сон, стою с раскрытым от удивления ртом, большинство моих соседей тоже (это им не мешало кричать и принимать участие в манифестации); оказывается, въезжает в город итальянец-гонщик, победитель на автомобильном европейском состязании в Лионе.

«Тайная вечеря»

Она находится на окраине города, в тихой местности; минут восемь вы идете от линии трамвая; как и везде, вход оплачивается. Вхожу и к ужасу своему вижу перед «Ченой» подмостки какого-то реставратора, загородившего более половины картины. Остальная видимая часть более чем в плачевном состоянии; узнаю, что по утрам реставрационные работы не производятся, захожу в соседний монастырь, любуюсь двориком-садом, бледными остатками фресок, слушаю игру органа, ухожу.

Выставка в Монце

Я спешу в Castello, который оказывается не так уж далеко. В 4 часа у нас свидание с Марангони; автомобиль катит нас в Монцу, небольшой старинный город, лежащий в [нескольких] километрах от Милана. Жарко, в карете автомобиля особенно душно. Мы выезжаем за пределы Милана. Впрочем чистая иллюзия — конец большого европейского города! по обеим сторонам шоссе все так же тянутся здания, высятся корпуса заводов и фабричные трубы; разве только мостовые города сменило шоссе и наступают новые правила движения: в городе вы должны

ехать держась левой стороны, в деревне — правой. Удивительно логично и удобно! [...]

Сотрудникам музея
12 октября
1924 года
Венеция

Не помню, где я остановился в своем письме? Кажется, впрочем, что я не остановился, а качусь в мягком автомобиле вместе с Марангони, директором Монцской выставки, по направлению к последней. Я слушаю своего соседа и мысленно анализирую его: высокий, костлявый, крепкий и нескладный, белокурый, с голубыми глазами северянина, Марангони имеет в себе нечто простонародное и скорее похож на какого-нибудь интеллигентного немецкого слесаря, чем на итальянского директора музеев. Владеем мы французским языком одинаково скверно и этот знак равенства сразу делает отношения дружескими. Мы говорим и о выставке, мы говорим о политике; Марангони бывший депутат парламента от социалистической партии; он в былые дни лично знавал здешнего премьера и потому его оценка была вдвойне интересна.

Монца

Шоссе сменяется городской мостовой, попадаются старые постройки, (впрочем, что можно видеть из окошка автомобиля?), мы въезжаем в Монцу. Королевский дворец, построенный в конце 18 столетия в типе всех королевских дворцов того времени, — прост, величав и благороден. Подъезжаем к cours d'honneur и я с наслаждением вылезаю из автомобиля, где окончательно изжарился, чтобы укрыться в тени вековых деревьев. Не теряя времени, мы тут же начинаем осмотр дворца, служащего помещением выставки. Выставка декоративных искусств в Монце была в 1923 году, будет в 1925 году и т. д. В промежуточные годы помещение занято случайными выставками: таких в этом году расположилось в громадном здании дворца четыре: выставка женского портрета, посмертная выставка живописца М. Бьянки, выставка участников войны и выставка-конкурс проектов плакатов для монцской выставки 1925 года.

В качестве радушного хозяина Марангони водит меня по выставкам, восстанавливая вместе с тем картину прошлогоднего расположения и делясь планами на будущее. Он подносит мне составленные им иллюстрированные каталоги. Что сказать вам о впечатлениях. Дворец прекрасен, вид, открывающийся из его окон на парк и лужайки, тоже очень хорош. Выставки этого года заставляют меня краснеть за человечество. Сама тема — женский портрет — уже была достаточным основанием, чтобы итальянские артисты излили всю сладкую приторность своей души. Красавицы, красавицы, красавицы, изредка сменявшиеся портретом «загадочных» и «демонических» женщин; для равновесия были введены изображения крестьянок, но и этот десяток произведений не вносил никакого изменения в общую картину, так как подход оставался прежним. Некоторый интерес имела только зала портретов артисток, где было несколько занятных старых вещей; в числе их — «Тальони, принимающая ванну».

Посмертная выставка Мозе Бьянки немногим лучше; правда, в его предварительных этюдах и эскизах есть доля свежести, мягкости и хороших колористических задатков, однако эти добрые качества им безнадежно утра-

чиваются, как только он переходит к большим картинам; здесь получается нечто безнадежное: смесь Мейссонье, Маковского и Фортуни. Выставка участников войны тоже «тяжелая история». Что и говорить, война — дело плохое, но плохая живопись во время плохой войны — кажется, самое печальное явление.

Конкурс плакатов воочию убеждал, что декоративные и агитационные задачи плаката итальянскими художниками не поняты и представленные плакаты напоминали любительские акварели, обертки от мыла или в крайнем случае книжные обложки.

Каталоги с имеющимся в них замечательным иконографическим материалом я приношу в дар библиотеке нашего музея; «Нет!» — слышу протесты Александры Павловны [75] и жертвую их щукинцам!

75
А. П. Алтухова в это время занимала должность заведующей библиотекой.

Осмотрев дворец и наметив возможные помещения для русских зал выставки, мы прошли в канцелярию, где Марангони познакомил меня с некоторыми библиографическими и архивными материалами, и направились потом в открытую недавно в одном из флигелей дворца местную школу декоративного искусства, которую ее организаторы стремятся превратить в высшую. Занятия, ввиду молодости школы, находятся еще на первоначальной ступени. Меня приятно поразили размах и здоровые начала, положенные в организацию. Обширные и прекрасно приспособленные классы для лепки и рисования, специальные мастерские, библиотека, ботанический и зоологический сады, организованные при школе; в окна прямо вставляют клетки с птицами и зверями и ученики прекрасно схватывают общий силуэт изображаемого. Из мастерских неплохо была поставлена деревообделочная и в особенности металлообрабатывающая. Поражаешься, глядя на массивные дверные кольца, фонари, решетки, что это было выковано руками мальчуганов.

Потом мы идем в парк, вечереет, величавые группы деревьев, искусственные скалы, запруды, водопады — все это в полусумраке принимает романтический характер, как это и входило, наверное, в намерения их творцов [...]

«Чена» Леонардо да Винчи

После ужина в прохладный летний вечер возвращение на автомобиле в город, признаюсь, приятная вещь. [...]

На следующий день с утра я отправляюсь смотреть «Тайную вечерю» Леонардо. Мне суждено было пережить самое острое из моих «итальянских разочарований». Все эти годы я жил под впечатлением, оставшимся у меня после первой встречи с этим, казалось мне, божественным, полным тишины, ясности и последней разрешенности творением [76]. Что сталось с этим произведением? Его удивительные свойства были, казалось, утрачены. Увы, я стоял только перед руиной когда-то гармоничного и стройного целого. «Чена» погибла безвозвратно, рисунок многих фигур почти утрачен, безобразящие пятна белой штукатурки всюду пестрили фреску; реставрация стремилась сделать их менее заметными, слегка «пачкая» их каким-то коричневатым соусом. Я пытался доказать себе, что я ошибаюсь, что эти утраты не в силах нарушить общего впечатления, и, однако, оно не создавалось в моей душе!

76
Терновец говорит о впечатлении, оставшемся у него после первой поездки в Италию в 1912 году.



38. Открытка (фрагмент картины Рафаэля «Обручение Марии»), посланная Б. Н. Терновцом в письме к сотрудникам Музея нового западного искусства летом 1927 г. из Милана.

Интервью со служащим

Эту контемпляцию я решил прервать и отправился беседовать со сторожами. «Почему убраны стулья внутри залы, так что можно воспринимать фреску только стоя или где-то сбоку, на облучке», — «Из-за большой посещаемости: прежде посещало в день триста человек иностранцев, в этом году более 800» (бедный Леонардо!). Спрашиваю о сохранности фрески, узнаю следующее: в течение войны из опасения гибели произведения от австрийских бомб (опасений далеко не лишних, ведь ряд церквей пострадал от бомб, сбрасываемых с аэропланов) был построен особый железный ящик, прикрывавший творение Винчи. В таком виде фреска оставалась в течение четырех лет! Вся эта охрана, конечно, очень трогательна, плохо то, что не позаботились о вентиляции; лишенная доступа воздуха стена окончательно отсырела и по раскрытии фрески увидели, что она безнадежно отваливается целыми пластами; поэтому снова реставрационные работы, подклейка, подмазка, подделка, но, кажется, на этот раз процесс разрушения бесповоротен [77].

Брера

Зайдя по делам в Castello Sforzesco к Марангони и получив нужные бумаги, я отправился в Бреру. Опять кружилась голова от шедевров, опять дурел и выходя покупал нужные и ненужные фотографии и открытки. Впрочем, «ненужные» открытки для знакомых [...]

«Bottega di Poesia»

Вернувшись снова в центр, я вспоминаю о «Bottega di Poesia» — «Лавке поэзии», и об имеющихся у меня рекомендациях к ее владельцу, Conte Castelbarco [граф Ка-

77 *Однако фреска была восстановлена; Терновец увидел ее вновь в 1927 году.* «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, — *пишет он 21 апреля 1927 года,* — сильно отремонтировали за это время и замазали нейтральным тоном все выпады краски. Как и раньше, она на меня произвела очень сильное впечатление, хотя представляет из себя скорее руину. Если отойти в глубь очень большой комнаты, то не-

стельбарко]. Здесь я оказываюсь счастливее. «Bottega di Poesia» — лучший книжный магазин Милана по вопросам искусства, — это роясь в его подвалах и отобрав несколько книг по новому искусству, наткнулся я на маленькие зелененькие книжонки, которые вам прислал[78].

К сожалению, многое из итальянских изданий отсутствует и здесь и является, очевидно, распроданным. Картинная галерея «Лавки поэзии» сейчас по случаю лета закрыта и комнаты завалены картинами и особенно гравюрами — производится их полный переучет. Владелец — Conte Castelbarco, тут же пытается всучить мне какие-то печальные гравюры одного из экспрессионистических подпасков (простите, Вера Александровна[79], не помню фамилии, услышанной мною впервые), но я остаюсь тверд (что конечно легко, так как денег на покупки у меня нет!). Сам Conte очень любезный светский тип, чрезвычайно предупредительный и улыбающийся, полная противоположность директору Галереи Пезаро (как я узнал, однако, последняя имеет гораздо более важное значение)[80]. Но не только любитель книг и искусства, но увлекается радиотелеграфом, продавая радиоприемники для прогулок. Среди картин я видел несколько Мартини, которого здесь считают «левым» художником (помните его графику к Брюсову у «Скорпиона»), но который на самом деле декадентская чепуха. Мы любезно расстались с Конте; он дает мне адреса коллекций и художников и обещает посетить наш павильон в Венеции (конечно, он не приехал, но за любезную улыбку прощаешь многое!).

Мое посещение Маринетти

Я направляюсь к Маринетти, у которого, по словам Conte, лучшая коллекция футуристов. У меня кроме того тайная надежда превратить Маринетти в поклонника наших супрематистов.

Вот Corso Vittorio Emmanuele, вот знаменитый «Красный» дом. Звоню. Краткий разговор с привратницей: три недели тому назад Маринетти переехал со всей обстановкой в Рим, а сам теперь отправился «отдыхать» в Неаполь.

Несколько черточек из области художественной политики Маринетти. Несмотря на «измену и поправение» почти всех видных футуристических художников, Маринетти не думает сдаваться, он ориентируется на молодежь. В каждом городе Италии он основывает свой орган (хотя бы месячную листовку!), или по крайней мере футуристическую ячейку. Его девиз: «шумим, братцы, шумим». Он гордо заявляет, что его протест при открытии Венецианской выставки был поддержан «всей Италией» и ссылается на 300 сочувственных телеграмм, им полученных.

В довершение всего осенью футуристы съезжаются на панфутуристический конгресс. Полное благополучие увенчивается политическим курсом Маринетти на фашизм, что заставляет правительство сквозь пальцы смотреть на все проделки этих «enfants terribles».[...]

Утренние разочарования. «Скала». Отъезд

Утром следующего дня я поспешил к Медардо Россо. Долго звонил в его номер, потом портье заявил мне, что художник, очевидно, уже ушел. Я отправляюсь к Марангони в Castello Sforzesco, узнаю, что его не будет целый

достатки сохранности делаются малозаметными и выступает общий замысел, гениальный ритм произведения, какие-то бесконечные волны исходят от фрески, переливаются по ней, льются на зрителя. «Тайная вечеря» как и в первый раз, когда я ее увидел в 1912 г., произвела на меня впечатление почти «магическое».

78
Речь идет о небольших монографиях серии «Les Contemporains», издававшейся в Париже в 1924 году.

79
В. А. Сидорова занималась тогда экспрессионизмом.

80
В этом можно видеть намек на то, что Галерея Пезаро связана с Муссолини, там он открывал выставку «Новеченто» в 1923 году (см.: В. В. Горяинов. Современное искусство Италии. М., 1967, с. 163, примечание 3-а).

день; проходя в центре мимо знаменитой «Скала» я вижу надпись: «Театральный музей» и решаю его осмотреть, для сравнения с Бахрушинским [81]. Подымаюсь во второй этаж; несколько чистеньких маленьких комнаток: 7—8. Витрины, несколько хороших старых портретов, бронза, мрамор, гравюры, интересный фарфор и терракота, несколько старых изданий и афиш и комната весьма убогих макетов. Все это имеет непосредственное отношение к истории «Скала»; эта серия зал перебивается коллекцией античных предметов, черепков, ваз, бронз и мраморных остатков, имеющих отношение к театру.

81 *Имеется в виду Театральный музей им. Бахрушина в Москве. В то время директором музея был сам А. А. Бахрушин.*

Сторож ведет нас в театр; зал громадный, но не производит впечатления исключительно большого, хотя он вмещает почти в $1^1/_2$ — 2 раза больше нашего московского Большого театра. Ложи миниатюрнее, но через коридор против каждой ложи есть комнатка для верхней одежды, для чаепития: своего рода маленький салон. Сцена громадна и в глубину и в вышину. Мы смотрим хитроумные приспособления для опускания, передвижения и хранения декораций; сторож удивляет нас акустикой помещения; по его словам зал построен так, что звук человеческого голоса усиливается со сцены вдвое (я все же сомневаюсь); он показывает нам определенное место на сцене, где, ударив в ладоши, можно слышать многократное эхо в зале.

Генуя

Уплатив по счету в отеле, меня основательно разорившему, отправляюсь на вокзал, беру билет в Геную. В поезде жарко, мужчины сидят без сюртуков. Со мной в купе какие-то старики и старушки, едущие в окрестности Милана; пейзаж однообразен; сочные поля, увлажненные сложной системой каналов; аллеи деревьев или кустарников делят площадь на правильные четырехугольники; всюду рисовые плантации. Поезд наш проезжает мимо знаменитой Чертозы ди Павиа, и я злюсь, что лишен возможности ее посетить. Вынимаю книжку из серии, посвященной 17—18 веку, и читаю там о генуэзских декораторах; книжка написана живо.

Приближаюсь к Генуе; пейзаж стал разнообразнее; холмы, горы, туннели. Местность приобретала явно южный характер. Поезд оживился, он был полон пассажирами; вот длинный туннель, вот синее море, горы, юг — мы влетаем в Геную. Все явившиеся «факино» расхватаны публикой. Я несу свой чемодан и выросший в Милане пакет с книгами. При выходе с перрона меня бьет по плечу чья-то трость и я слышу: «Борис Николаевич, Вы куда?». Я гневно и раздраженно поворачиваюсь и вижу расплывшуюся в блин физиономию С. П. Дягилева (я с ним только что познакомился случайно в Венеции). Оказывается, он едет дальше «отдыхать» на Ривьеру. [...]

В. А. Сидоровой и Н. В. Яворской
1924 год
Генуя

[...] **Генуя. Бомбы**

Я приехал к вечеру и оставив вещи на вокзале пошел бродить по городу. И сразу мою душу охватили впечатления яркие, новые, неожиданные. Пейзаж Италии необычайно богат, каждый город имеет свою индивидуальную физиономию. И лик Генуи один из самых необычных и фантастических. В отличие от других старых городов

Италии Генуя живет полновесной и напряженной жизнью. Стремительное движение в ее узких улицах можно сравнить с кипением крови в горячем и мощном организме.

Постоянно прижимаешься к стене, чтобы дать место пролетающему мимо трамваю или автомобилю; затем внезапно улица расширяется и вы вступаете во вновь перестроенный квартал с роскошными и богатыми магазинами; вся Генуя в холмах; вы видите, как узкие переулки уводят стремительно вниз, к порту, как другие забираются вверх, превращаясь в ступенчатые лестницы; несколько фуникулеров поднимаются на возвышенность, а линия трамвая неожиданно влетает в туннель. Впечатление фантастичности еще усилилось с наступлением темноты. Всюду зажглись огни и проходя по улице мимо какого-нибудь восьмиэтажного здания, вы видите, что над ним сияют огни другого небоскреба, а еще дальше над вторым, зажглись огни третьего. Вся Генуя построена амфитеатром и это придает ее пейзажу совершенно сказочный облик.

Всюду царило оживление, но итальянская речь покрывала многоязычный говор моряков: встречались матросы всех наций и их белые одежды оживляли и делали еще более южной и праздничной толпу. Роскошные старинные дворцы, превосходящие своими размерами и смелостью архитектурного замысла все виденное мною, сменялись узкими, темными переулками, обиталищами мещан и ремесленников. Вы попадаете, наконец, на лежащую в центре города площадь Де Феррари, откуда тянется на продолжении нескольких верст самая богатая новая улица «Via 20 settembre» — пятиэтажные и шестиэтажные дома с гранитной и мраморной облицовкой; весь нижний этаж улицы имеет мотив аркад; море света, богатые кафе и рестораны, ряд больших синематографов.

Руководствуясь счастливым инстинктом, я снова возвращался к вокзалу; чем народнее становился квартал, тем чаще попадались маленькие кафе-бары. Страшная итальянская жара требует постоянного принятия напитков и здесь каждый второй магазин занят кафе. Одна странная особенность генуэзских кафе, однако, сразу меня поразила. Почти на всех них имелась надпись «bomba». Можно было думать, что вы ходите по городу террористов. Такая неожиданная революционность генуэзских торгашей немало меня смущала.

Площадь Аннунциаты

По дороге на вокзал я выбрал «albergo» * достаточно простонародное и скромное и, оставив задаток, пошел за саквояжем. Комната моя выходила на площадь Аннунциаты, и я мог любоваться неоконченным, простым и благородным по формам фасадом церкви, по имени которой названа площадь; книжка O. Grosso [Гроссо] [82] говорила мне о богатстве фресками этой церкви и, засыпая, я мечтал, как с утра побегу туда, чтобы любоваться мастерством генуэзских декораторов. Утомленный богатством впечатлений, я скоро стал засыпать; величавые и смелые образы фресок чередовались в моей засыпающей фантазии с обликами анархистов, бросающих бомбы. Постепенно эта последняя серия видений стала побеждать; с ужасающим

* *гостиница (итал.)*

82 *По-видимому, имеется в виду путеводитель: Orlando Grosso. Genova. Bergamo, 1921.*

шумом разрывались бомбы; их раскаты чередовались с криками и возгласами толпы. Все кругом шумело, волновалось и кричало. Было еще темно и комнату освещал слабо проникавший через щели ставень свет уличных фонарей, когда я, разбуженный одним из угасающих взрывов, окончательно проснулся. С улицы доносился непрерывный гул, возбужденные голоса, стук колес, шум падающих ящиков. Заснуть вновь не представлялось никакой возможности: Генуя оказывалась шумнее и оживленнее Милана! Я лежал в своей кровати терпеливо полчаса, час — но шум не ослабевал. Наконец, я стал не только раздражаться, но и интересоваться причиной подобного оживления: не может же быть, чтобы в течение часа по улицам беспрерывно тянулись повозки и шумела тысячная толпа. Я прервал сонное оцепенение и подошел к окну; в сероватом свете занимавшегося дня я увидел чрезвычайно оживленную картину: вся площадь была превращена в рынок; постоянно подъезжали новые повозки, нагруженные фруктами и овощами; с других сбрасывались наземь подвезенные с вокзала ящики и их тут же раскрывали, и из них лился поток красных баклажанов, желтых лимонов и оранжевых персиков; шумная толпа продавцов и возчиков обменивалась приветствиями, спорила, шумела и препиралась; несколько жандармов властно восстанавливали порядок; понемногу все оседало и взошедшее солнце осветило зрелище необычайной живописности: вся площадь превратилась в роскошный букет цветов, где лиловые, ярко-красные, лимонно-желтые, синие и всех тонов зеленые цвета сочетались в самых декоративных комбинациях. Такое зрелище было достаточно ярким вознаграждением за бессонную ночь!

Церковь Аннунциата. Бомбы

[...] Когда я проснулся, было уже поздно, в открытое окно лился потоком свет, весело гудели сирены автомобилей и звенел и шумел трамвай. Я подошел к окну, и каково же было мое удивление, когда я увидел, что от картины, которой я любовался рано утром, не осталось и следа. Площадь имела свой обычный деловой вид.

Быстро встать и перейти площадь было делом минуты; и вот меня принимает прохлада и тень Аннунциаты; контраст между старым, выветрившимся фасадом церкви и роскошью внутреннего убранства поразителен; изящество колонн и скульптурных деталей, позолота и торжественные, праздничные фрески! Не буду говорить об отдельных авторах, их имена, мало известные в России, не вызовут у вас никаких ассоциаций; укажу лишь на необычайные светлые, яркие и радостные краски; на яркие синие, легкие польверонезы, на звучную золотистую охру, на малиновые, багровые и фиолетовые тона.

Мое первое посещение Аннунциаты было коротким. Жажда начинала меня мучить.

Как только я вышел на улицу, перед глазами замелькали вывески кафе; и на каждом снова виднелось таинственное «бомба»! Собрав все свои душевные силы, я вошел в кафе и произнес это таинственное и магическое слово. Продавец весьма любезно наливал мне в стакан какую-то жидкость мутного палевого оттенка. Напиток был охлаждающим и поэтическим, и я спросил второй стакан.

Я заметил, что он наполнял его из большого стеклянного сосуда, в молочноватой воде которого плавали корки чего-то белого. Загадка была скоро раскрыта: я пил молоко кокосовых пальм с водой. Этим напитком, вперемежку с кофе (все это здесь стоит пустяки, по 5—6 копеек на наши деньги), поддерживают свою энергию генуэзцы во время летней жары. Ослепительное южное солнце заставляло и меня усердно следовать их примеру.

Palazzo Rosso. Palazzo Bianco *

Я знакомлюсь с директором музеев

Моим дальнейшим движением было направиться в музеи **. Они расположены на старинных улицах, веду-

* *Rosso — красный, bianco — белый (итал.)*

** *Имеются в виду Галерея Палаццо Россо и Галерея Палаццо Бьянко.*

щих в центр города, и я вчера уже обратил внимание на гордые фасады Красного и Белого дворцов.

Первыми вопросами при входе в Palazzo Rosso были: «Где директор?» и «Есть ли путеводители и фотографии?» Все оказалось вполне благополучно: директор, общий для обоих дворцов, сидит в Palazzo Bianco; в продаже имеются путеводители для каждого музея, фотографии и открытки.

Вы входите во внутренний двор и подымаетесь по широкой парадной лестнице — это общая система входа у всех генуэзских дворцов. Конечно, внутренняя обработка стен двора грандиозна и торжественна. Передние комнаты дворца, превращенные в музей, расположены в самом верхнем этаже (мотив, использованный архитектором Тамановым в его доме для Щербатова на Новинском бульваре). Впечатление от генуэзских музеев совершенно особенное — уже прежде всего потому, что эти роскошные дворцы составляют одно целое вместе со старинными собраниями; они были пожертвованы городу маркизой Марией Бриньоле-Сале, последней представительницей вымершего знатного рода. Другою особенностью генуэзских дворцов — в особенности Palazzo Rosso — являются превосходные фрески, украшающие потолки зал. И вот, несмотря на то, что на стенах висят Строцци, Ван-Дейк, Бордоне, Риго, Лука Джордано, Гвидо Рени, Прокаччини, Бассано, Тинторетто, Рибера, Доменикино, Паоло Веронезе и Миньяр — смотришь не на картины, потемневшие, отяжелевшие и печальные, а на светлые то яркие и резкие, то лучисто-воздушные тона фресок: Доменико Пиола, Андреа Карлоне, Грегорио де Феррари развертывают здесь свое удивительное мастерство; пышность замысла, великолепная свобода исполнения, своеобразие мотивов, полная сохранность фресок — делают эти произведения полными сил и свежести. Сильные контрасты у Карлоне, дающие звучное обрамление из синих, желтых, красных, лиловых и зеленых тонов, чтобы раскрыть в центре легкие, перламутрово-серебристые тона неба; необычайно нежная, светлая и радостная гамма Пиолы, полная воздуха и света и вся сведенная к серебристо-лилово-серому общему тону; полные движения, манерные и барочные композиции Грегорио де Феррари, любящего сильные контрасты светотени, смело переводящего жи-

вопись в скульптуру. Я не хотел пока углублять свое первое, очень яркое и стройное впечатление и, отдав дань своей страсти покупать фотографии и открытки, спустился вниз, перешел узкую улицу Гарибальди и вошел в расположенный почти напротив, немного влево, Palazzo Bianco. Этот дворец того же архитектурного типа, как и предыдущий, тоже принадлежал в конце концов герцогине де Галлера, маркизе Марии Бриньоле-Сале (какие звучные имена у итальянских патрициев!), пожертвовавшей этот дворец городу. Фрески не украшают его потолков; зато в верхнем этаже на открытых террасах разбит прекрасный сад, в густой тропической заросли которого можно скрыться от лучей солнца. Галерея Белого дворца, пожалуй, еще богаче, чем галерея Красного; сюда же входят новые находки, покупки и т. п. Картинная галерея расположена в парадном верхнем этаже; низ занят вновь созданным историко-археологическим музеем, который я не смотрел. Из числа картин здесь имена Филиппино Липпи, Баутса, Герарда Давида, Пальмы, Понтормо, Строцци, Рубенса, Ван-Дейка, Стена, Остаде, Тенирса, Кастильоне, Мурильо, Рейсдаля, Давида, Клуэ и т. п. — отмечу потемневшего, ставшего почти черным, чрезвычайно интересного Маньяско, изображающего генуэзское общество в каком-то саду на фоне обширного гористого пейзажа[83], и великолепного Сурбарана: «Причащение св. Бонавентуры», громадный с чрезвычайной силой, реализмом и монументальностью написанный холст.

83 *По-видимому, речь идет о картине Маньяско «Сцена в саду».*

Основной целью моей поездки в Геную было знакомство с директором музея, который занят формированием новой живописной Галереи современного искусства. Ряд художников, посещавших нашу выставку и восторгавшихся нашим павильоном, писали ему о ней и передавали мне о его намерении купить что-либо в нашем павильоне. Так как собирание иностранной живописи не входило в задачи формируемого им музея, который должен был дать картину местной «лигурийской» школы, то проблема, стоявшая перед директором сего музея, была довольно затруднительной: искусство иностранцев можно было провести только как эпизодический материал, служащий для полезных стимулов и сравнений. Я решил с ним познакомиться, чтобы побудить его быть решительнее в проведении своей политики. Поэтому не вдаваясь в изучение музея, я решил его вызвать.

Служащий ушел за ним по каким-то лабиринтам и через минуту уже совершалось «директорское» рукопожатие. Передо мной стоял человек приблизительно моего возраста с типичным видом русского интеллигента: волосы были взлохмачены, лицо нечисто выбрито, костюм поношенный и галстук куда-то съехал вбок. Мы усердно жали друг другу руки, бормоча в нос свои фамилии. После некоторых искренних комплиментов Генуе и ее дворцам, я приступаю сразу к делу и прошу показать Музей нового искусства. Он польщен, смущен и обрадован такому интересу к его детищу. Берем ключи (музей временно закрыт) и снова направляемся в Palazzo Rosso, где он помещается во дворе во флигеле. По дороге я ему показываю книжку Grosso о генуэзских декораторах и говорю развязно: «Написано недурно, хотя немного слишком обще и поверхностно, а как

Ваше мнение об авторе?». Директор генуэзского музея скромно: «Простите, мне трудно судить, потому что автором этой книжки являюсь я» и затем, видя мое смущение и желая меня спасти от дальнейших промахов: «Эти две книжки по музеям написал тоже я, и путеводитель по Генуе, который Вы держите, тоже [84]. Моя физиономия, наверное, выражала все признаки смущения.

84 *Первая из книг, упомянутых Б. Н. Терновцом, — Orlando Grosso. Decoratori genovesi (sei e settecento italiano). Roma, 1921. Далее речь идет, по-видимому, о книгах: Orlando Grosso. Catalogo della Galleria di Palazzo Bianco. Milano, 1912 и Orlando Grosso. Genova. Bergamo, 1921.*

Музей — или вернее его зародыш — занимал три небольших светлых комнаты, тщетно пытаясь дать понятие о «лигурийской» школе. Очевидно, таковую для 19 века создать будет трудно. В начале столетия интересны несколько портретов — «в стиле Брюллова». Потом падение в натурализм и передвижничество и в конце — слабенькое и сладенькое мюнхенство. Действительно, такому музею 2—3 московских живописных вещи прибавили бы интерес и значение. Услышав от Гроссо, что он тоже «балуется» красками, я стал усиленно читать ярлычки под картинами и, наконец, найдя его имя под четырьмя непритязательными этюдами, торжественно заявил: «Вот Ваша живопись».

Но наступал час обеда. Пожавши его честную и работоспособную руку, я двинулся в центр города и, справившись с Бедекером, решил подняться на фуникулере вверх, чтобы пообедать не в центре города, а на вершине одного из холмов, откуда должен открываться вид на море и город.

Вид действительно был превосходным. До сих пор я вижу эти голубые, фиолетовые и лиловые тона моря; атмосфера была влажная и морской берег тонул в лиловатом тумане. Внизу расстилался генуэзский порт, десятки и сотни кораблей, лодок бороздили поверхность.[...]

Н. В. Яворской
18 апреля
1927 года
Милан

[...]Вчера, в воскресенье ездил с Шапошниковым в Павию. Это небольшой, старинный и покойный город древней культуры, где отдыхаешь от шумного, торопливого Милана. В Павии много романских церквей, стариннейший университет, во внутренних двориках которого видны на стенах плиты в честь знаменитых здешних ученых, начиная с 15 столетия. Невдалеке полуразрушенный замок герцогов Сфорца. Новых домов сравнительно мало; город красиво расположен на берегу реки, через которую перекинут длинный старинный крытый мост[...] *. Мы прошлись затем снова по городу, посетили S. Pietro in ciel d'oro, где любовались саркофагом св. Августина, исполненным в 1362 году с массою статуй, высеченных из мрамора (еще в «готическом» стиле), небольшую церковь Santa-Maria del Carmine, прошли мимо запертого Музея археологии и искусств, мимо каких-то старинных провинциальных дворцов; в глубине улицы видели силуэты трех башен, оставшихся от средневековья. Сильный ветер подымал пыль и слепил глаза[...]

* *Далее в письме рассказывается о встрече с Вячеславом Ивановым (см. следующий раздел этой части).*

Н. В. Яворской
3 июня
1927 года
Турин

Вчера я приехал сюда в 3 часа[...]
[...]Направился в Музей нового искусства *.

* *точнее — Городскую галерею современного искусства.*

В смысле публики — полное запустение, в день проходит человек 10—15, как сказал служитель. По своей площади музей гораздо больше нашего, в нем 12 зал — размером, как зала Мориса Дени и больше; по большей части картины висят рама к раме. Хлам преобладает на 95%, в этом смысле Туринская галерея обогнала даже Миланскую, есть кое-что интересное в начале 19 века, затем в 60—80-х годах (пейзажист Фонтанези, который испытал большое влияние барбизонцев, Кремона, Синьорини).

Современность почти не представлена: есть три работы Карены (к сожалению, не лучшие). Казорати представлен портретом сестры и маленьким эскизом. Иностранцы, за исключением швейцарца Калама, отсутствуют *.

** Далее идет описание встречи с Казорати (см. следующий раздел этой части)*

[...] Утро я провел в Quadriennale di Torino (выставка, которая бывает раз в четыре года). К сожалению, хороших работ здесь оказалось очень мало. Конти [...] оказался весьма неприятным (фальшиво красочным). Оппи несравненно слабее прежних лет, Казорати не выставлял; интересны более молодые туринцы: Менцио, Собреро и Кесса. [...] [85].

85 *Перечисленные художники принадлежали к той же туринской группе «Sei» («Шестерка»), организационно оформившейся в 1928 году, что и хорошо известный в Советском Союзе Карло Леви, ставший активным борцом против фашизма.*

В час с половиной я снова у Казорати, мы отправились смотреть его театр, построенный в доме Гвалино, и коллекцию последнего.

[...] В доме оказалась лишь небольшая часть коллекции Гвалино: значительная часть старых мастеров, все итальянцы 19 века и все современные мастера находятся в двух имениях Гвалино. Здесь висят лишь 2—3 десятка безусловных шедевров: два Тициана, два Рубенса, Рембрандт, Боттичелли, Антонелло да Мессина, Монтанья, Мантенья, Карпаччо, Веронезе, Тинторетто, Чимабуэ, Кранах и т. п., все в очень хороших образцах. [...]

Н. В. Яворской
8—9 мая
1927 года
Милан

[...] В Пизу мы приехали поздно вечером, и, хотя в тот день еле держался на ногах, но на трамвае все же доехал до противоположного конца города, где расположены знаменитые пизанские памятники: баптистерий, Кампосанто, «Падающая башня» и собор. Они лежат уже почти за городом, здесь нет шума, все овеяно тишиной, все величественно. Вообрази площадь, покрытую зеленой травой; из нее непосредственно вырастают белые мраморные стены зданий. Кругом тишина и безлюдье. Поздний вечерний час, когда мы были, спускающиеся сумерки еще усиливали очарование [...]

[...] Поезд уходил из Пизы в 11 часов утра. Нам нужно было успеть посмотреть внутренность знаменитых пизанских памятников; по счастью Пиза город небольшой, через десять минут мы были уже на другом конце ее.

Мы осмотрели прежде всего баптистерий. Он очень гармоничен как внутри, так и снаружи. Внутри очень прост; его знаменитым украшением является кафедра, исполненная Никколо Пизано. Малопривлекательная с первого взгляда, она очень скоро оказывает все более и более сильное воздействие. Рассматривая ее барельефы, поражаешься спокойному ритму, горделивому величию жестов, высокому стилю композиции [...]

Еще бóльшим было впечатление от Кампосанто. Внешность его скромна; со стороны собора видишь длин-

ное, белое, каменное здание, без окон, с совершенно гладкими стенами; обработан лишь один вход. Как-то совсем не представляешь содержания здания по этому виду, не думаешь, прежде всего, что это четырехугольник, что внутри у него открытый дворик — сад; звонимся в дверь, платим неизбежные 4 лиры (здесь цены в музеях от 4 до 6 лир, дороже чем у нас, зато сами итальянцы совсем их не посещают, ходят исключительно иностранцы, главным образом, старые американки. Откуда их берется такое количество!)

Кампосанто представляет из себя длинную галерею, расположенную удлиненным четырехугольником. Внутренняя сторона ее из открытых во внутренний двор арок, откуда идет свет и тепло; внешняя стена сплошная, вся записана фресками. Теперь остались лишь следы былого великолепия, но и они действуют чрезвычайно сильно; многое неумело реставрировано, многое просто погибло, смыто временем; иногда остались лишь слабые намеки и краски, но композиция вполне уловима; в редких случаях впечатление оказывается почти совсем полным. Более ранние фрески восходят к Орканье — его «Страшный суд» и знаменитая аллегория смерти поневоле останавливают; более пострадал находящийся на противоположной стороне Беноццо Гоццоли. [...]

Н. В. Яворской
11 (?) июня
1927 года
Флоренция

[...] В Пизу я приехал в 12 часов ночи [...] Встал довольно рано и отправился смотреть собор и Кампосанто. Трамвай быстро перенес меня в противоположную часть города. Стояло жаркое, безоблачное утро. Блеск солнца, отраженный белыми мраморными стенами башни, баптистерия и собора, был так интенсивен, что глаза резало. Я поспешил войти в черную дыру открытой в собор двери. Монах в громадной круглой мохнатой шляпе стоял у входа, потрясая копилкой.

Внутри собора меня поразила грандиозная мозаика: посредине Христос, по бокам две фигуры. Остатки старинных, в византийском стиле декораций перемежались с барочными скульптурными мотивами.

Внизу, около алтаря ряд интересных живописных вещей Андреа дель Сарто, к сожалению, к ним нельзя было подойти; шла служба [...] В соборе я оставался краткое время и поспешил в Кампосанто. Нужно было все осмотреть до 11 часов, когда отходил поезд во Флоренцию. Снова полуразрушенные фрески Беноццо Гоццоли оказали на меня сильнейшее воздействие. [...]

Флоренция лежит южнее Милана, здесь жарче, поэтому «мертвый час» здесь длится до 3 часов [...] Тем временем открылась выставка [86]. Мое посещение оказалось далеко не бесполезным, русский отдел оказался довольно беспризорным. На большинстве гравюр отсутствовали номера; итальянцы, не понимая русского алфавита, не могли разобраться в подписях. Я тут же энергично принялся за наклейку номеров. Пришел секретарь выставки, с которым мы стали говорить об отзывах прессы, о посещаемости, о пропаганде выставки.

Выставка, хотя и очень интересная, плохо посещается публикой, пресса о ней молчит. А между тем это, несомненно, одна из наиболее значительных, когда-либо

86 *Речь идет о II Интернациональной выставке графики во Флоренции в 1927 году.*

собранных специальных выставок графики. Узнал, что завтра в 6 часов здесь Пика читает о Цорне и Ларссоне. Вскоре появился и сам Пика, с которым мы вместе прошлись по выставке. Ее главный недостаток — многочисленность и разнообразие. Здесь до 4.000 экземпляров!

Я понимаю, что публика теряет голову и охоту смотреть. Цены на работы довольно высокие, но есть и работы за 60, 80, 100 лир, то есть такие, которые можно было бы легко приобрести для музея, будь у меня здесь деньги [...]

Н. В. Яворской
13 июня
1927 года
Флоренция

[...] Пишу из самого очаровательного уголка Флоренции, знаменитых садов Boboli, которые расположены на холмах над дворцами Питти. Сейчас около 4 часов дня, стоит страшная жара, но я укрылся под тенью ветвистых кленов. Сижу на каменной большой скамье, в просветы между деревьев вижу крыши Флоренции и бесподобную по чистоте, грации и мягкости линию окружающих ее холмов. В саду я, можно сказать, один, так как сегодня сад закрыт и я попал по специальному разрешению. [...] Вчера, в воскресенье, день провел таким образом. Утром отправился к коллекционеру Кенуччи, за город, но не застал его дома. Пошел в Галерею Уффици, где был до часу. Затем обедал и отправился снова к Кенуччи. На этот раз я его застал дома. Это старик, лет 60, фабрикант искусственных строительных материалов. У него уже раньше была коллекция, но он прогорел и принужден был ее продать. Теперь, за последние 5—6 лет, он создал снова галерею тосканского искусства за вторую половину 19 века, пожалуй, лучше всего подобранную. Здесь видел я Легу, Синьорини, Фаттори, Кабьянку, Вито д'Анкона и других «macchiaioli», то есть, если точно переводить «пятнистов», так как «macchia» значит «пятно». Это движение во многом напоминает французских импрессионистов, отчасти выражается раньше, отчасти испытывает их влияние. В большинстве случаев все работы — этюды небольших размеров, рядом с которыми работы импрессионистов кажутся настоящими картинами. Я еще раз убедился, что прав был, когда сомневался в 19 итальянском веке. Придется, по приезде в Милан, огорчить моего друга Сомаре. После Кенуччи я пил кофе и затем отправился на выставку гравюры; там вчера был «большой день» — Пика читал о Цорне и Ларссоне.

Собралось довольно много «почтенной» публики. Художников было мало. Когда я вышел, заходило солнце. Идти к кому-нибудь в гости во Флоренции мне было некуда, поэтому я решил отправиться за город, на площадку Микеланджело, чтобы любоваться видом. К сожалению, нужный мне номер трамвая долго не шел. Когда я приехал на площадку, солнце уже зашло. Спускались сумерки, краски быстро потускнели. Я долго смотрел на блиставшую внизу широкую полосу Арно, на грандиозный купол Брунеллески [87], который делает живым весь пейзаж, на зажигавшиеся в городе огни фонарей. [...] От Андреотти * я отправился в церковь Carmine, оказавшуюся по дороге. После ярко освещенной площади глаза с трудом ориентировались во мраке церкви. Наконец я стал различать смутные еще очертания фресок Мазаччо. Но только я начал в них «вчувствоваться», как раздался звон ключей и монах попросил

87 *Имеется в виду купол собора Санта-Мария дель Фьоре.*

* *Об Андреотти см. следующий раздел этой части.*

меня удалиться: был полдень, церковь закрывалась до трех часов.

Оттуда направился в Галерею Питти и смотрел исключительно плафоны. Здесь Пьетро да Кортона развертывает свое изумительное мастерство. Хорош также плафон неоклассика (начало 19 века) Сабателли. В местном «музейном управлении» я получил затем разрешение на посещение садов Боболи, откуда я и начал писать это письмо. Крутизна холмов прекрасно использована была архитекторами сада; эффектные аллеи, площадки, крутые и извилистые спуски, гроты, фонтаны, статуи делают этот сад действительно одним из самых красивых, мною виденных. И все время ощущение рядом Флоренции; ее голубые дали постоянно видны в просветах листвы.[...]

Н. В. Яворской
14 июня
1927 года
Флоренция

[...]Затем двинулся по направлению к церкви San Lorenzo и сейчас нахожусь перед статуями Микеланджело; по счастью народу не очень много; американки и англичанки со своими гидами не очень здесь задерживаются; очевидно, им Микеланджело кажется слишком холодным. Поразительны отдельные путешественники, по лицам которых вы отлично видите, что они смотрят «мимо» памятников.

В сакристию, построенную Микеланджело, вы попадаете после громадной усыпальницы Медичи, первое впечатление — разочарование; комната кажется слишком малой; ее площадь незначительна для ее высоты; хотелось бы видеть статуи на бóльшем расстоянии. Потом вы смиряетесь и подчиняетесь. Быть может, суженность пространства заставляет вас сильнее ощущать скульптурные формы? Многое вообще кажется непонятным современному вкусу, например мелкая архитектурная разработка ниши; но, в конце концов, стоит ли предаваться анализу, искать дефектов, когда, наоборот, хочется предаться какому-то полузабытью, погрузить сознание в какой-то полусон, когда словно в некоем нереальном мире встанут перед взором гигантские призраки Микеланджело?

Ритм, пронизывающий композицию Микеланджело, передается наконец и зрителю. И все же есть у Микеланджело один несомненный недостаток; его скульптура никогда не остается чистой формой. Его искусство обращается не только к глазу; он создает образ, но будит также мысль, диктует настроение. В конце концов он не только создает закономерность ритмических форм, он проповедует. Это делает его и больше и меньше «художника»; во всяком случае Микеланджело не тип «чистого художника». Опасность соединения этих двух начал выразилась в дальнейшей эволюции: во всей безрадостной эпохе маньеризма, во всех этих Вазари, Аллори и прочих академиках[...]

О. И. Терновец
3 ноября
1924 года
Рим

Пишу тебе из Рима, где нахожусь второй день. Кроме деловых посещений успел побывать в Пантеоне, внутренность которого по-прежнему действует на меня самым захватывающим образом; в Пинчо (большой парк), где посетил Галереи Нового искусства и прекрасную Галерею Боргезе; на вилле Фарнезина, где имеются фрески Рафаэля, и во дворце Корсини. Погода стоит чудесная

и днем жарко в костюме, разница в климате между Римом и Венецией сказывается. В Риме заметно много новых построек, постепенно стирающих его физиономию и превращающих его в обычный столичный европейский город. Движение на улицах очень большое, блестящие магазины, масса синематографов, много дорогих отелей, постоянно кричащие автомобили, шумная толпа. Особое очарование Рима — его холмистость. С высоких мест открываются дивные панорамы города, с куполами церквей, с линией голубых гор на горизонте и над всем царящим величественным куполом Петра.

Выставка в Венеции закрывается 10 ноября; десять дней я буду занят ее упаковкой и отправкой и затем дней десять я кладу на обратный переезд в Москву[...]

О. И. Терновец
и сотрудникам музея
8 декабря
1924 года
Рим

[...]Никак не могу направить свои паруса в лоно спокойных московских вод. Теперь сижу в Риме, хлопочу о визе для въезда в Париж и ожидаю приезда П. С. Когана.

Третьего дня в Istituto per l'Europa Orientale читал лекцию об искусстве в музеях Советской России; старался придать своему докладу характер точной и слегка суховатой информации — так скорее поверят! Читал по-французски, предварительно написав весь доклад в течение трех дней; получилось 42 больших страницы моего почерка. На пригласительной карточке — которую прилагаю — увидел свои новые титулы; ими наградила меня судьба, или вернее наше полпредство: «Директор Русского Павильона в Венеции», «Вице-ректор Академии Искусств» (!!!); хорошо еще, что кстати переврали и мое имя: не Борис, а Н! — по крайней мере, не так совестно. Произошло все потому, что доклад мой устраивали в мое отсутствие. Я был вызван телеграммой из Венеции 4 декабря. Полпредство поручило переговоры о докладе одному из младших служащих, который имел о моей персоне весьма отдаленное представление и знал только, что я как-то помогаю П. С. Когану. Он решил, что «логично» сделать меня его заместителем по академии и т. п.; этот свой логический вывод он уже сообщил как некий действительный факт Институту по изучению Восточной Европы и вот я сразу повысился во всех чинах.

«Все хорошо, что хорошо кончается» — думал я, повертывая последний лист своего доклада и отвечая легким поклоном на раздавшиеся жидкие аплодисменты. Прений не было, но были вопросы; вокруг кафедры сгруппировалась кучка заинтересовавшихся; молодые художники расспрашивали о «музеях художественной культуры», какой-то литератор интересовался устройством Чеховского и Толстовского музеев и, наконец, какой-то итальянец вздумал полемизировать со мной о судьбе Бахрушина, уверяя, что он вовсе не директорствует ни в каком музее, а служит простым рабочим на своей бывшей фабрике. В конце концов вопрос решился очень просто: мы говорили о разных Бахрушиных, я — об А. А. Бахрушине, а он — о каком-то другом; а так как в Москве Бахрушиных много, то возможен, конечно, и упомянутый моим оппонентом случай.

В Риме сыро, мокро, холодно и темно. В воскресенье ходил смотреть галерею Корсини, лучшее собрание

искусства эпохи барокко; и только даром потерял время и зря промок под дождем. Ничего не было видно, за исключением 10—12 картин, расположенных у окон. Впрочем, я получил некий реванш в воскресенье вечером: профессор Роберто Лонги — лучший знаток Seicento * в Италии, с ко-

* *Seicento, Settecento и т. п. — термины, принятые для обозначения итальянского искусства семнадцатого века, восемнадцатого и т. п.*

торым я познакомился, провел меня вечером в галерею Contini [Контини] — вновь составленное за последние два десятилетия собрание. Роберто Лонги принимал в этом составлении самое ближайшее участие (подобно Lionello Venturi [Лионелло Вентури], «редактировавшему» не менее замечательное собрание Gualino [Гвалино] в Турине) и даже называет галерею Контини — «наше» собрание.

Каких только чудес я не видел! Ничего подобного я не ожидал; дело в том, что 95% картин собрания никогда не были опубликованы, профессор Лонги готовит издание каталога галереи. Хотите знать, что я видел? Беллини (обоих!), Кривелли, Карпаччо, Пизанелло, Лотто, Веронезе, Тинторетто, Тициана, Строцци, Брамантино, Понтормо, Сальвиати, Себастьяно дель Пьомбо, Рафаэля, Доссо Досси, Дефенденте де Феррари, Гауденцио Феррари, Луини, Поллайоло, Броувера, Рубенса, Гальса, Йорданса, Веласкеса, Гойю, Пуссена, Греко, Сурбарана, Энгра... но не достаточно ли?

Три этажа его виллы наполнены сокровищами, причем каждая школа и эпоха имеют отдельную залу. В конце концов я стал ощущать некий «священный ужас». Нужно прибавить, что почти все картины собрания — совершенно первоклассные образцы и перед атрибуциями Контини-Лонги почти не возникает сомнений.

Кстати о Лонги и об атрибуциях. Вы знаете, конечно, о большом успехе и значении выставки итальянского Seicento и Settecento, устроенной два года тому назад во Флоренции в палаццо Питти.

Был в Болонье; посетил Пинакотеку, которая так же богата Гвидо Рени и Каррачи, как Щукинский музей — Матиссом и Пикассо; признаюсь, последние интересней. Впрочем, среди массы удручающих болонских «шедевров» попадаются и свежие картины других школ: генуэзцев Маньяско и Строцци — великолепная «Юдифь» (фотографий ее и всех вообще интересных картин по обычаю нет; продают всякий хлам); хороша зала и кабинет венецианцев. Хорош также G. M. Crespi [Креспи], в котором трудно найти что-либо общее с его сородичами.

Сама Болонья очаровательна; весь город в аркадах; чувствуется провинция и улицы (кроме центральных) малолюдны. Мужчины ходят закутавшись в живописные плащи; женщины бегают без шляп. В центре — ряд старинных дворцов, церквей, убегающие стрелой в небо, или падающие башни и великолепный фонтан Нептуна [88] [...]

88 *Вторично Терновец посетил Болонью 2 мая 1927 года. В письме от 8—9 мая 1927 года он пишет:* «Мне не повезло с самого начала, когда я в Болонье долго искал квартиру художника Моранди, чтобы не застать его дома».

Письма из Франции
1925, 1927

Сотрудникам музея
Январь
1925 года
Париж *

Привет вам из Парижа! Вижу его лишь урывками, так как много времени отнимает непосредственная цель поездки — выяснение условий Декоративной выставки. Мельком забежал в несколько галерей — все они переменили свои места, выстроили новые помещения и расположились в более богатых районах. Бернхеймы разделились — их стало три; видел выставку Ван Гога у одного из трех, если успею, напишу для Веры Александровны * подробно;

* *Сидоровой.*

у Дюран-Рюэля — красивая выставка, главным образом пейзажей Моне, Сислея, Писсарро и Ренуара. Встретил много знакомых полотен. Попасть в его личную коллекцию не удалось; был в Académie de la Grande Chaumière видел Bourdelle и встретил ряд учеников, которых знал до войны: «Vous êtes un revenant à l'autre monde» * заявили мне, но

* *«Вы появились как будто с того света» (франц.)*

встретили радостно. Вообще встречаю много знакомых из мюнхенских и парижских мастерских. Пробежал по Люксембургу — позор! столько дряни. Поступило, впрочем, несколько хороших полотен: большой женский портрет Ренуара, большое раннее полотно Кл. Моне (эскиз «Завтрак в лесу») и великолепный строгий громадных размеров «Семейный портрет» Дега, который я склонен считать его шедевром. Кроме того в Люксембург проникли Боннар, Марке, Матисс, Фландрен, Андре и другие по большей части мелкими, случайными работами. По-прежнему общее впечатление от музея — безвкусие, скука и банальность. Даже импрессионисты не спасают — они, впрочем, здесь слабее и ниже представлены, чем в Москве. Люксембург и Лувр перевешены сплошь и очень неудачно. Ни системы, ни вкуса, ни подлинно музейного подхода. Картины висят рама к раме; везде заботы о «форматных» симметрических расположениях. Художники разбросаны по различным залам и сопоставлены в самых бессмысленных сочетаниях.

В Лувре тоже появилось много работ: выделяются громадные полотна Курбе «Мастерская» и Делакруа «Сарданапал». Один из длинных светлых коридоров (равен нескольким залам Мориса Дени) отведен коллекции Шлистинга, пожертвовавшего свое собрание Лувру; собрание это почти ничего не прибавляет Лувру, но было бы незаменимо в Москве *. Был еще у одного из Розенбергов —

* *Собрание живописи 18 и начала 19 века поступило в Лувр в 1915 году.*

видел работы Леже, Брака (хорош!), Метценже, Сюрважа, Гриса, Шагала и других. Видел воочию Метценже, но почему-то не заговорил с ним.

Осенний Салон, к сожалению, закрыт. В частные собрания пока еще не попал и боюсь, что не всюду мне это удастся. Впрочем, у меня есть рекомендательные письма к некоторым коллекционерам и художникам. Страшно со-

* *Письмо написано на открытках, одна из которых находится у Н. П. Пахомова.*

жалею, что у меня нет даже минимальной суммы для покупок для наших музеев; можно было бы купить за небольшие цены несколько хороших вещей. Много новых книг — но они доходят до вас и без этого в Москву. В конце января всех увижу и расскажу подробнее о впечатлениях.

Н. В. Яворской
13 мая
1925 года
Париж

[...] Я в самой гуще Латинского (студенческого) квартала; рядом со мной знаменитый Boulmiche, то есть Boulevard St. Michel, Пантеон, прелестный Люксембургский сад, Сорбонна, Библиотека св. Женевьевы, классический театр «Одеон» и т. п. Только что, сегодня, проходя по его аркадам, купил второе издание книги Rotonchamp [Ротоншан] о Гогене [89]. Покупаю пока книги с большим разбором, чтобы не затруднять себя при переездах (возможно, опять переменю квартиру).

89 *Имеется в виду книга: Jean de Rotonchamp. Paul Gauguin. Paris, 1925.*

По-прежнему все дни посвящены выставке; работа горячая нервная, сопряженная подчас с волнениями, столкновениями взглядов и самолюбий, проливаю целительный бальзам легкой иронии, уступчивости и спокойствия. Опять видел мельком Waldemar George'a [Вальдемар Жорж] (L'Amour de l'Art) и Raynal'я [Рейналь]. Познакомился в Ротонде с Цадкиным и в пятницу вечером иду навестить Липшица.

Констатирую с грустью ряд смертей: Lapauz'a [Лапоз], директора Petit Palais, который познакомился со мной в Венеции, был очень любезен и звал к себе в Париж; Leonce Benedite'a [Леонс Бенедит], хранителя Люксембурга, который мог бы дать ряд сведений об импрессионистах, и сообщенную мне Бернаром смерть «итальянского Ренуара» — Спадини. В Petit Palais как раз открылась выставка, подготовленная Lapauz'ом: «Французский пейзаж от Пуссена до Коро». Для этой выставки французы совсем не трогали коллекций Лувра; материал дали музей Прадо в Мадриде, ряд частных английских собраний и французские провинциальные музеи. Поэтому все ново и интересно. Я был мельком, используя обеденный перерыв на выставке; общее впечатление: переходя от Пуссена и Лоррена к восемнадцатому веку, а затем к барбизонцам — испытываешь ощущение постоянного нисхождения. Пуссены, пришедшие из Мадрида, необычайно светлы, голубы, воздушно-серебристы; воочию вижу, как предохраняет от порчи сухой воздух Испании.

В оранжерее Тюильри — бесконечные залы объединенных в этом году Салонов Национального общества * и Общества французских художников. Техницизм, скука, мертвечина, пошлость и безличие так интенсивно действуют, что я чуть не бросился в протекающую рядом Сену; 15-го мая вернисаж Салона Тюильри, который вопреки своему названию, открывается за городом, у Porte Maillot в деревянных бараках, где только что закрылась выставка «Независимых». Салон Тюильри считается лучшим Салоном в сезоне [...]

* *Национального общества изящных искусств*

В. А. Сидоровой
17 июня
1925 года
Париж

[...] Поздно; мы только что вернулись с балетов Дягилева. Шли вещи в декорациях Пикассо, Брака и Дерена. Но какое разочарование. Ни выдумки, ни остроты, ни использования сцены; костюмы тоже малоинтересны — они

почти ничем не отличаются от костюмов на наших старых драматических сценах; артисты в большинстве случаев с нечеткой и приблизительной техникой. Вообще, кажется, зрительный зал был интереснее сцены; американки, англичанки и француженки парадировали в многотысячных туалетах; их кавалеры были в цилиндрах и изящных смокингах. Как пролетарии мы взирали на эту нарядную толпу через стеклянные окна верхней площадки[...] [90].

90 *Близкая оценка дана и в письме к матери:* «Был на Дягилевских балетах; они производят куда более слабое впечатление, чем до войны; труппа стала меньше и слабее, постановки, несмотря на привлечение ряда талантливых французских художников, мало интересны» *(/см. довоенные впечатления/ о Дягилевском балете, с. 46 и статью Б. Н. Терновца* «Дягилевские спектакли в Париже», *напечатанную в журнале «Искусство трудящимся», 1925, № 53).*

О. И. Терновец
Лето
1925 года
Париж

[...]Вчера были у очень культурного коллекционера Дусе; лет 20 тому назад он продал свое прекрасное собрание 18 века и накупил картин современной школы; его собрание хотя и менее наших, но напоминает их по духу и по составу, этот же Дусе пожертвовал Парижу превосходную библиотеку по истории искусства, мне кажется, самую полную и богатую в мире[...]

В. А. Сидоровой
Лето
1925 года
Париж

[...]Вчера мы были очень любезно приняты коллекционером Дусе; у него очень тонкая и очень ценная, хотя и не очень большая коллекция, расположенная в двух домах. В Париже у него собраны импрессионисты, в Булонском лесу — левые художники; Нина Викторовна * наслаждалась тремя Сезаннами; но у Дусе три первоклассных Ван Гога — великолепнейший букет подсолнухов в вазе, голубые ирисы и железная дорога.

* *Яворская.*

Третьего дня у Ле Фоконье видели раннюю темную (коричнево-синюю) работу нюненского периода — женская голова в чепце, с страдальческим выражением лица. Ле Фоконье уверяет, что за нее ему давали 50.000 франков, но он не уступил. Жалко, что у нас нет ни одной работы голландского периода[...]

О. И. Терновец
12 июля
1925 года
Париж

[...]В прошлый четверг у меня был свободный день и я с Ниной Викторовной ездил в прелестное местечко — Pontoise, лежащее на берегу Уазы. Мы должны были посетить коллекцию Гаше, составленную знаменитым доктором Гаше, другом Сезанна, Писсарро и Ван Гога. Мы шли почти полтора часа по чудной местности, вдоль реки; нет ничего прелестнее и живописнее пейзажей Франции; сочная растительность, богатые группы деревьев, голубоватый, но прозрачный воздух, далекие перспективы и ко всему этому что-то веселое и ласковое в природе.

Мы были очень любезно приняты сыном доктора Гаше и более 2 часов провели в его доме, небольшом, но полном воспоминаний, осматривая картины и рисунки его собрания. Многие вещи писались тут же неподалеку и Гаше указал нам, как найти пейзажи, использованные художниками. Мы побродили еще потом по городу, нашли мэрию, которую писал Ван Гог, отель, где он жил и умер, и отыскали могилу его и его брата на местном кладбище. Вечерело,

заходило солнце, и мы были одинокими посетителями на этом кладбище, расположенном за городом, среди полей[...]

Сотрудникам музея
25 июля
1925 года
Париж

[...]После долгих сравнений мы с Ниной Викторовной решили, что все французские собрания нового искусства уступают нашим. Но в Москве я все же буду постоянно вспоминать Лувр, за его героическую залу, посвященную первой половине 19 века — где сосредоточена живопись Энгра, Делакруа, Курбе, Жерико, Коро. Надо всем царит Делакруа — подлинно последний из ряда великих! [...]

Н. В. Яворской
18 июня
1927 года
Марсель

[...]Опишу лишь впечатления от поездки Вентимилья-Марсель. Ехал вторым классом, уже уставший. Погода почему-то сразу переменилась; небо облачное, с моря холодный ветер. Почти все время дорога бежит по морскому берегу, в очень живописной местности. Промелькнули Монако, Монте Карло, Ницца и другие злачные места; по сравнению с итальянской Ривьерой, французская богаче и культурней. Характер местности одинаков. Побережье все время скалистое[...]

Чувствую себя очень хорошо во Франции, гораздо лучше, чем в Италии. Как всегда чувствую повышение общей культуры, бо́льшую свободу, бо́льшую артистичность жизни. Марсель очень красиво расположен амфитеатром. В противоположность Генуе улицы города широки, просторны и доступны ветру. Новая часть города очень напоминает Париж. Оживленное движение, солнце, пестрая толпа, цветы.

До обеда был в здешнем музее. Беспорядок в нем образцовый. Современное искусство не представлено вовсе. Нового каталога нет (есть изданный в 1908 году!). Смотреть трудно, расположены картины в 4—5 этажей. Денег на современное искусство и вообще на новые покупки не отпускают. Из Парижа иногда приходят ненужные Люксембургу работы, но уровень их не нуждается в комментарии. Город Марсель ничего не отпускает музею, а между тем можно было бы поставить себе благодарную задачу создать музей провансальской школы и представить художников, работавших на юге (хотя бы Ван Гога, Сезанна, Ренуара и т. д.). Но здесь все спят. Директора музея не было, говорил со старичком секретарем, встретившим меня очень любезно. Директор — художник «Grand Prix de Rome». Поэтому само собой понятно, насколько он может осознать задачи современного музея; без всякого порядка развешены работы; все же есть и хорошие вещи; несколько Рубенсов, женская голова Рембрандта, Перуджино; из французов — Фрагонар, Лесюэр, Пуссен(?), Ю. Робер, много портретов Рикара (есть интересные, как, например, прилагаемый *), два

** На открытке изображен портрет художника Шенавара.*

Коро, Добиньи, два Курбе и ряд провансальских художников.

Помещение — помпезный дворец, построенный лет 50 тому назад, без всякого расчета на освещение; есть еще рисунки, скульптура (зал Пюже) и т. п. Характерно, что нет ни Домье, ни Монтичелли[...] Мне очень хочется опять заниматься живописью. Мне все время представляется, что это мое настоящее дело[...]

Н. В. Яворской
20 июня
1927 года
Арль

[...]В воскресенье [19 июня] в 9 часов выехал трамваем из Марселя в Экс — старым, грязным трамваем, которым, наверное, 20 лет тому назад ездил Бернар к Сезанну. Сперва дорога шла какими-то грязными пригородами Марселя, затем стали попадаться все чаще заборы, за которыми видны были сады, каменоломни и т. п., наконец, обнаженные поляны. И вот при одном из поворотов я увидел справа прекрасную, гордую гору, всю розовую, овеянную голубым сиянием. Я сразу решил, что это Sainte Victoire, хотя ее контур вовсе не был похож на тот, который нам известен по картинам Сезанна; она то исчезала за близко лежащими холмами или за строениями, то вновь появлялась. Ее контур несколько менялся при нашем передвижении. Я понял, что вижу ее, так сказать, в фас, вполне развернутой; как позднее убедился в Эксе, Сезанн видел ее оттуда в профиль «сокращенной». Ее присутствие необычайно оживляет пейзаж.

По шоссе, большею частью обсаженному красивыми платанами, трамвай медленно ползет в гору, в Экс; пассажиры шумливые, крикливые; «хорошая публика» катит в автомобилях и их пыль отравляет поездку.

В Эксе въезжаем на круглую площадь, в центре которой величественный фонтан, от которого не отказался бы и Париж. Потом въезжаем на затененную большими платанами (4 ряда) великолепную Cours Mirabeau — главную артерию города.

Вылезши из трамвая, я обратился к какому-то толстяку-милицейскому, который сразу оказался в затруднении от моих вопросов; он посоветовал обратиться в писчебумажный магазин, рядом; приказчик лавки оказался в «курсе современных идей»; имя Сезанна было ему знакомо; он сообщил мне приблизительное расположение в городе его ателье и поместья Jas de Bouffan и сообщил о существовании в Эксе небольшой коллекции Сезанна; фамилии владельца он не помнил, я предположил, что это Гаске, однако в дальнейшем мне не удалось разыскать ни этой коллекции, ни Гаске. Счастливее оказался я в музее; там я сразу попал на нового хранителя музея — второстепенного французика-живописца, м-сье Агпа [Арна] (если я не путаю фамилии — она у меня записана в каталоге). Это он царствует здесь в течение года и, являясь поклонником Сезанна, отыскал среди старого школьного архива его конкурсный рисунок мужской фигуры. Рисунок этот в «академическом стиле» и мало что может нам открыть. Но вообще, какой позор, что ни государство, ни эти аќулы — Воллар, Бернхейм, Пеллерен и другие, нажившиеся на Сезанне, не пожертвовали в музей Экса несколько хороших полотен этого периода. Как было бы целесообразно воспринимать его картины на фоне пейзажа Экса.

Хранитель провел меня по музею; это хороший провинциальный, то есть поневоле случайный и путаный, музей. Есть хорошие портреты французов 17—18 веков (Риго, Ларжильер, Латур) — но они должны были мало интересовать Сезанна; громадное полотно Энгра: «Юпитер и Фетида» должно было его раздражать плакатностью красочной манеры и линейным рисунком. Но скромный серый Ленен — сцена из жизни крестьян («Игроки в кар-

ты»), быть может, послужила поводом к его игрокам. Быть может, находил он интерес и в многочисленных этюдах Гране, многие из которых, построенные на валерах, должны были его интересовать. А затем в музее большой отдел живописи «академической». Итальянцы, голландцы и другие малоинтересны, хотя отдельные работы и хороши. В частности ясно, что Сезанн здесь не мог получить импульсов от испанской или итальянской живописи. Между прочим есть здесь и старые иконы, часть которых принадлежит византийской школе, часть русской.

Музей хорошо освещен, но в нем очень жарко. Я пробыл там до 12 часов, затем, позавтракав, снова пришел туда до 4 часов, так как жара была такая, что рисковать идти за город было невозможно.

После музея я успел еще бегло осмотреть несколько достопримечательностей Экса: Музей ковров, Музей истории и декоративного искусства (частный дар), собор с интересными порталами и «кубистическими» высеченными фигурами апостолов и т. п.[...]

Потом отправился искать ателье Сезанна[...] Дошел до домика, на воротах которого стояла надпись «Pavillon Cézanne». К сожалению, все этим и ограничилось; много, много звонил, но никто не откликнулся, да и не мог откликнуться, так как дом был пустой. Все же отыскал его прежнего владельца, какого-то авантюриста, который думал здесь нажиться, устроив «ателье Сезанна» с фальшивыми реликвиями: поддельной обстановкой, фальшивыми рисунками и т. д. Дело не пошло; теперь ателье стоит снова заколоченным и продается.

Также не удачны были и розыски дома Сезанна. Сестра его умерла; в бывшей квартире Сезанна живут новые, чуждые ему люди.

Его городское ателье занято какой-то «femme-peintre» *, но эта почтенная дама уехала на воскресенье за

* *женщиной-художницей (франц.)*

город и квартира осталась пустой.

Экс производит впечатление очень солидного, тихого города, в церквах было много молящихся (женщины). Быть может, воскресный день, когда были закрыты большинство магазинов, особенно способствовал такому заполнению. Под вечер я пошел искать Jas de Bouffan и нашел его, но об этом в следующем письме[...]

Н. В. Яворской
20 июня
1927 года
Арль

[...]Сегодня встал в 6 часов, уехал поездом в 8 часов в Арль, где очутился в половине десятого. Дорога в Арль, в особенности первая ее половина, очень красива, внизу все время видно море; поезд поднимается на возвышенное плоскогорье, слева к морю идет спуск, усаженный низкими и путаными оливками, а затем видно море, прекрасное, темно-синее, черно-зеленое, с белыми гребнями и с линией розовых гор на горизонте. Чувствуется античность, влияние какой-то иной, сказочной культуры. В Арле очень быстро ориентировался; одна станция к Арене, где еще до сих пор дают представления с быками, к античному театру, вернее его остаткам, на «Jardin Public», около которого жил Ван Гог; затем, перейдя канальчик, я очутился в «Alyscamps» — в Елисейских полях Арля, устав-

ленных саркофагами. Вид, знакомый по картинам Ван Гога. Нужно будет вернуться туда к вечеру; сейчас, в полдень, они мало поэтичны.

Я успел еще посетить собор и место старого монастыря [...] В Арле поражает какая-то безнадежная провинциальность, никчемность жизни: те же непристроенные провинциалы сидят на скамейках, медленно плетутся по городу, как на картинах Ван Гога. Чувствуется, что город не растет, не богатеет. Много пыли. Везде висят маленькие флажки, вчера был «праздник детей». Пока не нашел ни того домика, где жил Ван Гог, ни кафе, «Café de nuit» * [...]

* *«Ночное кафе» (франц.)*

Н. В. Яворской
Июнь
1927 года
Клермон-Ферран

[...] На этой карточке увидите Maisón Carrée, знаменитую драгоценность Нима. Когда я третьего дня приехал в Ним поздно вечером, то несмотря на усталость пошел ее разыскивать по узким улицам города, еле освещенного. В этой ночной прогулке было нечто «романтическое». Признаться, я был очень удивлен, когда все же нашел Maison Carrée. Он оставляет впечатление необычайной гармонии, разрешенности отношений, изящества формы. Очарование этого памятника еще усиливается ночным освещением.

Правда, это были фонари, а не луна; последняя дала бы заключительные штрихи всей картине. Не меньшее впечатление оставили развалины нимской Арены. Вчера вечером, когда я вернулся из Монпелье, я, проходя мимо, увидел внутри электрический свет. Предприимчивые французы устроили там, оказывается, синематограф. Я пошел смотреть, сперва возмущенный и шокированный таким использованием памятника, но потом быстро примирился. Ведь благодаря этому Арена продолжает жить, не превращаясь в «музейную», далекую от жизни вещь. Она оживлена той же шумной, крикливой южной толпой, которая 2000 лет тому назад приветствовала и провожала свистом гладиаторов. [...]

Н. В. Яворской
22 июня
1927 года
Монпелье

[...] Пишу, укрывшись в спасительной тени ботанического сада в Монпелье. Сейчас 2 часа и город раскалился от жары. Спасительный мистраль здесь не дует. Утром был в музее, очень интересном — но я ждал большего, как большего ждал от коллекции Брюаса; она занимает всего один зал (еще зал рисунков) — я же думал, что она центр музея. «Встреча» Курбе и «Купальщицы» его [же] не только несколько меньше, чем я думал; я их рисовал себе в воображении в натуральную величину, они на самом деле меньше. Видел также ретроспективную выставку Базиля, здешнего уроженца.

Сам город очень нравится; веселый, чистый, оживленный, красиво расположенный. Открытка * изображает площадку над городом, откуда вид на отдаленные окрестности. Прав Ван Гог, говоря, что Средиземное море на все кладет свой голубой отпечаток; действительно, здесь, как и в Арле, в пейзаже преобладают голубые тона [...]

* *Эти строки написаны на открытке с изображением «площадки» со статуей Людовика XIV.*

[...] В Провансе я проделал следующий путь: Марсель — Экс — Марсель — Ним — Монпелье — Ним. Самые сильные впечатления: вид на порт в Марселе, вид на Арль

издали при закате солнца, ночной синематограф в римской Арене в Ниме, гора св. Виктории в Эксе и весь Монпелье, как хорошенький город-игрушка[...] Я очень рад этой поездке на юг; она дала мне много материала; если и не чисто научного, то бытового; во всяком случае я как-то

39. Обложка книги Б. Н. Терновца «Жерико». 1945



живее и ближе почувствовал среду, в которой работали Сезанн и Ван Гог.[...]

Н. В. Яворский
22/23 июня
1927 года
Париж

[...]Построили и большой белый дом рядом с [рестораном] «Cécil» на Монпарнасском бульваре, внизу там открылась новая галерея «Монпарнасс». Она открыта и вечером; зашел: ряд отдельных вещей Вламинка, Утрилло, Дюфи, каких-то японцев и т. п.

Я пошел затем ниже к Ротонде. По-прежнему

шумная толпа, но знакомых не вижу; я перешел на сторону «Dom'a» *. Там меня сразу окликнули: сидит неизбежный Эренбург с женой. Как всегда они меня ласково встретили. Я был рад этой встрече, так как они должны были мне указать все наиболее интересное здесь в Париже. Действительно, Любовь Михайловна * сразу написала мне в записную книжку ряд адресов. Тут же подошло несколько знакомых: Клэр Фарг (ставшая накрашенной и нарядной), Редько (он здесь как стипендиат от Наркомпроса). Затем познакомился с Маркусси, к которому иду сегодня (23 июня) в 5 часов в ателье; с чехословацким сюрреалистом Шимой (иду в субботу) и т. д. Вообще сразу же стало создаваться расписание на эти дни[...]

* *кафе «Dome».*

* *Эренбург.*

Н. В. Яворской
25 июня
1927 года
Париж

[...]Вот сперва краткий отчет о жизни в Париже: четверг 23. [...]1 1/2-2 1/2, Лувр; обегаю весь Лувр; возмущаюсь, что в зале Делакруа и Курбе поместили на особой подставке в центре «Портрет матери» Уистлера. Еще новость; поступил в ту же залу портрет Золя Эдуарда Мане — очень острая боевая вещь.

2 1/2—4. Иду сперва в «Jeu de Peaume» — смотреть иностранный отдел Люксембурга, но снова разочарование: там выставка художественного имущества бывшего австрийского императорского дома. Плюнул и пошел в Люксембург.

В Люксембурге — полная перекраска зал и перевеска. Стало безусловно лучше. Очень выиграли импрессионисты. Все же реформу можно было произвести еще решительнее и удалить бо́льшее количество ненужных полотен. По-прежнему убийственен первый скульптурный зал. В остальном довольно много новых приобретений: появилось три новых Гогена, вещи Утрилло, Фаворн, С. Валадон, Боннара, Вламинка. Нет по-прежнему Дерена, Руо, Пикассо, Брака. Говорил с консерватором музея Массоном. По-моему, глупый и хитрый старикашка. Кроме того скупой; не дал ни фотографий, ни каталогов; вышел от него я поспешно, так как спешил к Маркусси.

4 1/2, встречаемся в «Доме» с женой Эренбурга и едем на Монмартр к Маркусси, где остаюсь до 8 часов. Он очень разговорчив, хотя говорит много лишнего. Вещи красивы, но мало значительны.[...]

9[часов] — посещаю Ромова; убеждаюсь, что присланные деньги он прожил и о них говорить не стоит; по крайней мере у него нашел работы: 1. Фаворн 2. Лота 3. Сюрважа 4. Боссарта. Все среднего качества, но могут быть взяты для музея. Сижу у него до поздней ночи. Уславливаемся встретиться в субботу и посетить Леже (2 работы) и Люрса (2 работы) итого уже 8 работ[...] [91].

91 *См. примечание 31.*

Пятница 24-е

Утром отправился к Ларионову, но он еще не вставал. Посещаю ряд галерей на улице Rue de Seine. Открыл хорошую галерею Зборовски (но его там не оказалось); посетил галерею Pierre (бывшая маленькая, а теперь уже большая галерея, где была выставка сюрреалистов в 1925 году — Миро и другие). Знакомлюсь с владельцем: молодой эльзасский еврей Loeb [Лёб], достаточно умный. Собирает

вещи «диких» и кубистов до войны (очень хорош портрет Poiret Дерена, 1914 год) и вещи Миро. Сам предложил для музея одну работу Миро. Я дал согласие условно. Но это ведь уже 9-я картина.

12 часов. Иду к Ларионову: он встречает очень радушно. Говорит, что здесь Мидлер, что они были вместе у Пикассо и что тот обещал Мидлеру для нашего музея картину большую. Ура! уже 10-я картина.

12—2. Сижу с Ларионовым в маленьком ресторанчике, где обедают архитекторы, художники и местные обыватели. Знакомлюсь с рядом проходящих лиц. Встречаюсь с Якуловым. Узнаю новый адрес Де Кирико. Мидлер не приходит.

2. Начинает идти дождь. Зборовского снова нет. Решаюсь ехать к Де Кирико; он живет на окраине; еду туда автобусом.

3. Нахожу после долгих поисков (мне забыли сказать № дома) квартиру Де Кирико. Он принимает. Сперва несколько сдержанно, потом любезнее и теплее. Знакомит с женою — русская, археологичка [...]. Очень заинтересована всей нашей культурной работой. Я дарю Де Кирико каталоги и выдержки из статей. Пьем чай; приходит и знакомится его брат. Уславливаемся посетить в понедельник вместе ряд галерей, где он представлен. Решил писать о нем книжку, хотя этот мастер очень трудный * [...]

* *Небольшая монография была издана на итальянском языке (см. Список опубликованных трудов Б. Н. Терновца).*

5 3/4. Посещаю «La Renaissance de l'Art français» *, но не застаю Lapauze [Лапоз].

* *редакция журнала.*

6 1/2. Встречаюсь снова с Ларионовым; обедаем снова вместе и снова там же. Приходит, наконец, Мидлер. Он мечтает об устройстве грандиозной выставки в Москве — французов и русских, живущих во Франции. Знакомлюсь еще с некоторыми итальянцами — Marinelli [Маринелли] и т. д. [...]

9 1/2. Экстер не застаем дома, едем втроем *

* *Ларионов, Мидлер, Терновец.*

к Сарьяну, где сидим до 11 1/2 и смотрим его работы.

12. Снова пьем кофе в «Доме» уже с Сарьяном. Встречаем Claire Fargue [Клэр Фарг]. Знакомлюсь с футуристом-музыкантом (а раньше и художником) Russolo [Руссоло]. Он приглашает на концерт из его инструментов на 30 июня [...]

[...] В субботу у Кислинга, Зборовского (этот обещал еще подарить ряд вещей музею), Леже (дает 2 картины и дал 3 рисунка) и Цадкина (дает бронзовую группу и дал 2 гравюры). Вчера, в воскресенье, — все время ветер, дождь, холод. Был в Салоне Тюильри — многие стали хуже, в том числе Кислинг, Вламинк, Фавори, Лот и т. д. Хороша голова Деспио [...] После 3 часов пошел искать Бурделя и не застал его ни дома, ни в мастерской. Зато застал и посетил на окраине Парижа Деспио. Вечером сидел в «Доме» с Цадкиным, а затем посетил Экстер, которая готовит здесь постановку одной кинематографической картины в красках [...]

IV. Зарубежные встречи. 1924, 1925, 1927. Письма. Статья

Письма из Италии и Франции 1924, 1925, 1927

Е. Н. Терновец
1924 год

[...] В Риме я посетил Вячеслава Иванова и познакомился с его детьми. Дочь его, очевидно, талантлива, так как ее вне всяких установленных правил приняли на класс композиции в Римскую консерваторию. Играет она технически плохо, но сочинения ее интересны. Я прослушал 3 «énigmes» и «Dies Irae». Она сейчас работает над квартетом.

В Венеции ни разу не слыхал серьезной музыки! Какая разница с 18 веком [...]

Н. В. Яворской
18 апреля
1927 года
Милан

В Павии мы разыскали Вячеслава Иванова, которого я посещал в Риме во время моей первой поездки в Италию. Отсутствие заработка заставило его взять себе место учителя иностранных языков в здешнем Collegio, причем, очевидно, его должность не столько приближается к должности профессора, сколько к должности «дядьки». Положение его малозавидное, если говорить по существу, но вполне приемлемое, если учесть все обстоятельства — невозможность постоянного заработка в Италии и т. п. Кроме жалованья, которое минимально, Иванов пользуется еще помещением и столом; за эти два года он поправился, потолстел и постарел. Мы не нашли Иванова дома и решились побеспокоить его у его итальянских друзей, к которым он пошел в гости на первый день праздника. Там мы застали и его семью: дочь его Лидию, окончившую Римскую консерваторию по классу профессора Респиги (композиция), и сына, учащегося во Французской гимназии в Риме. Оба приехали к отцу на праздник. Он был видимо рад нашему приезду, о многом расспрашивал, заботился о напечатании своих сочинений (перевод Эсхила и т. д.). Дочь играла на рояли свои композиции — у нее очень большой композиторский талант, большой и мужественный [...]

В. А. Сидоровой
и Н. В. Яворской
1924 год
Венеция

[...] Вчера был у Emile Bernard [Эмиль Бернар], который принял меня весьма любезно, говорил о себе, о Сезанне, о своей коллекции и снова о себе. Старик, лет под шестьдесят, живой и поверхностный ум, слегка позирует и любуется собой, как все французы.

Его собственное искусство, пройдя три стадии — 1) сезанническую, 2) ориентальную, 3) классическую, представляет ныне зрелище весьма печального упадка, не сознаваемого автором [92]. Он пишет большие картины на философские сюжеты; рисунок весьма плох, краски тяжелы. Я обещал ему подарить привезенный с собой перевод его воспоминаний о Сезанне, а он мне французский оригинал.

Он прочел мне только что полученное письмо от одного горячего поклонника Сезанна, купившего в Эксе ателье Сезанна и сохраняющего его как музей в нетронутом виде. [...] Во Флоренции была прекрасная коллекция Сезанна. Быть может, удастся ее посмотреть.

92 *Почитателем Сезанна Бернар был всегда. Однако в начальный период у него было много общего с Гогеном, они вместе стремились к «синтетическому», обобщающему искусству. После ссоры с Гогеном резко меняется его творчество, он обращается к старым мастерам, изучает их в Италии. 10 лет живет в Египте. Терновец прав, что так называемый классический период Бернара является его полным упадком.*

Н. В. Яворской
13 мая
1925 года
Париж

[...]Был у Эмиля Бернара; у него чудная старая квартира, с великолепными резными потолками, напоминавшими мне Венецию; к сожалению, владелец выселяет его из нее, чтобы жить в ней самому. У Бернара коллекция старых полотен — но кажется, все выдающееся у него ушло; ушли также и работы Гогена и Ван Гога за бесценок; иногда он просто отдавал их в подарок — конечно, в давно прошедшие времена. У него остались два портрета, писанных с него О. Редоном (рисунок) и Сулоагой (масло); есть небольшой, но хороший портрет Курбе, в котором видят Теофиля Готье в юности; пожалуй, самое ценное, чем обладает Бернар — это подлинники писем к нему Ван Гога, все испещренные рисунками. Он мечтал издать их факсимиле; я сказал, что, пожалуй, у нас охотно пошли бы на такое издание; здесь в нем проснулся жадный француз: «Да, но пусть мне заплатят за право издания 50.000 франков»[...]

Сотрудникам музея
23 мая
1925 года
Париж

Не знаю, писал ли вам о посещении Липшица? В его небольшой мастерской на Avenue de Maine по его работам и по фотографиям проследил весь путь его творчества, от стилизующего и деформирующего реализма 10-х годов к абстрактному творчеству настоящего. Липшиц теперь очень видная фигура; его много покупают; в особенности Барнс в Америке; в результате, он строит себе теперь под Парижем виллу-ателье; архитектор — Корбюзье-Сонье (Жаннере); Липшиц, смеясь, говорил, что они все время ссорятся и что он постоянно обрезает полет творческой фантазии своего архитектора. «Раз ты конструктивист, то строй дешево» — таков его девиз, который, кажется, плохо устраивает Корбюзье.[...]

В. А. Сидоровой
и Н. В. Яворской
1924 год
Венеция

[...]В последнее время у меня здесь было несколько интересных встреч и знакомств; познакомился с Paolo Trubezkoy [Паоло (Павел) Трубецкой]. Выглядит как американец (у него мать американка), слегка напоминая черты портрета, сделанного с него Серовым. Очень высокий, слегка худощавый, говорит одинаково плохо на всех языках (хуже всего по-русски, который он почти забыл). Выказывает в разговоре интерес и сочувствие к Советской России (по-моему, фальшивит). О своем искусстве очень высокого мнения. На мой вопрос, не повлиял ли на него Россо (который старше его), он рассказал, что, когда он выступил со своими первыми импрессионистическими этюдами животных, Россо выступал еще с академическими портретами, но увидев работы Трубецкого, стал ему подражать, преувеличивая и доводя до абсурда его манеру. История эта, конечно, нуждается в проверке. Medardo Rosso [Медардо Россо] — как бы мы отрицательно ни относились к импрессионизму в скульптуре — являет собою тип художника более глубокого, нервного и тонкого, чем поверхностный Трубецкой. Хорошо было бы пополнить наше собрание скульптур каким-либо типичным образчиком его манеры.

Познакомился я также с Francesco Sapori [Франческо Сапори] — сопринтендентом всех итальянских музеев и дворцов. Он кроме того видный писатель по новому искусству и поэт. Хвалил нашу выставку и будет писать о ней статью в «Nuova Antologia» — хорошем итальянском

ежемесячнике. К сожалению, первая встреча была довольно краткой, второй раз мы разошлись и мне не удалось расспросить его об общих мероприятиях и реформах в музейной жизни Италии. Думаю, что найду его в Риме, куда мне по делам выставки придется попасть перед отъездом.

Затем познакомился с Lapauze [Лапоз], директором музея в Petit Palais, автором капитального исследования об Энгре [93], вице-президентом Выставки декоративного искусства в Париже в 1925 году [94] и основателем нового художественного журнала: «Le Renaissance de l'Art français». Он был в Венеции с женой. Типичный француз, лет 50, с быстрым умом, изящными и любезными манерами. Заинтересовался павильоном, забрал ряд репродукций с картин для помещения в октябрьском номере журнала. Выпросил у меня разрешение на использование моего предисловия к каталогу; на следующий день заявил, что хочет перевести все предисловие целиком, в виде особой статьи. Помня о главной цели пропаганды советского искусства, я согласился. Таким образом я написал статью в одну ночь по-французски, не вполне точно выражая свою русскую мысль; Пика перевел ее на итальянский язык, коечто переврал и кое-что изменил. Теперь подобной же трансформации подвергается текст при переводе в Париже с итальянского на французский (я затерял свой французский подлинник). Пишу статью о музейной жизни Москвы, затем другую специально о нашем музее; вожусь с бесконечным количеством корреспондентов, знатных (жена наркомвнешторга Красина) и незнатных посетителей (комсомольцы из Германии), слежу за газетными отзывами, веду переписку с покупателями, художниками, прессой [...]

93
Имеется в виду книга: Henri Lapauze. Ingres, sa vie et son oeuvre (1780—1867). D'après les documents inèdits. Paris, 1911.

94
Письмо было написано в 1924 году, когда эта выставка еще только подготавливалась, с этой целью и поехал Терновец из Венеции в Париж в январе 1925 года.

Н. В. Яворской
22 апреля
1927 года
Милан

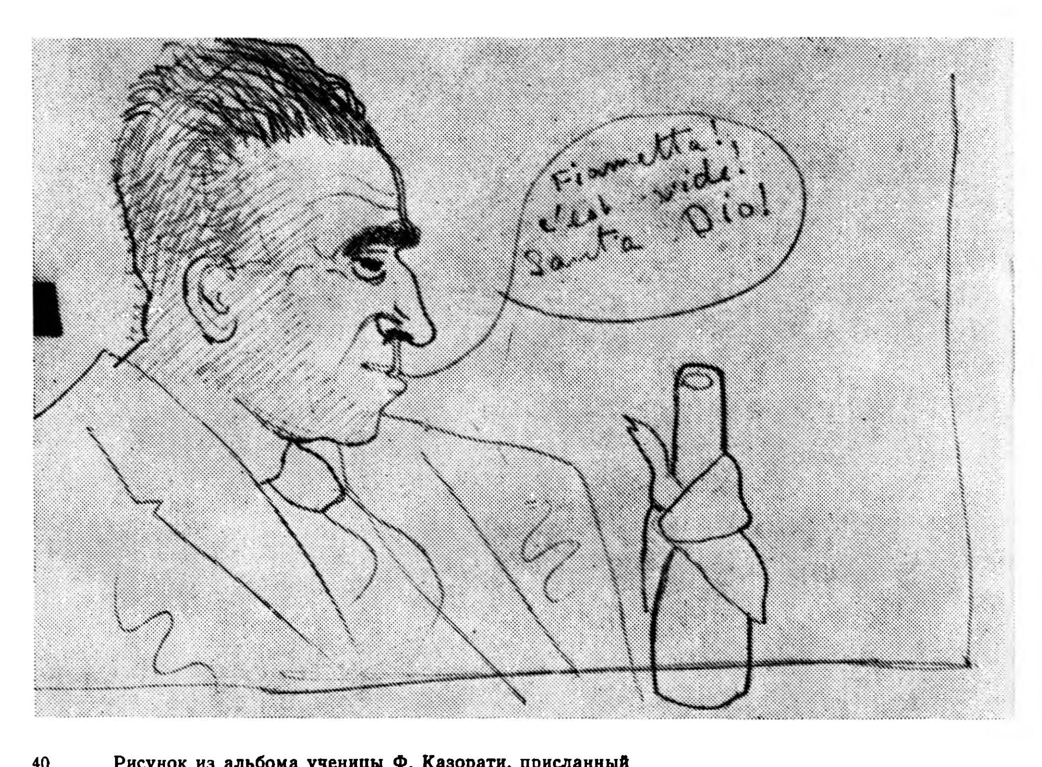
[...] Я решил «взять быка за рога» и сразу направился к Убальдо Оппи (которого я знал с Венецианской выставки). На этот раз фортуна мне улыбнулась; я застал Оппи у себя дома, однако, за игрою в шахматы (он решал один сложный этюд) [95].

[...] Оппи произвел на меня впечатление несколько надломленного человека; этой зимой против него велась жестокая кампания, так как его уличили в пользовании фотографией для ряда его картин. От него отшатнулись многие его друзья; враги и завистники подняли голову; он почувствовал себя одиноким. Очевидно, он очень оценил мое внимание к нему; мы условились, что я посещу его для анкетирования, а затем когда-нибудь отобедаю вместе с ним. Сейчас большинство его работ на персональной выставке в Цюрихе; все же в его мастерской я нашел около 10 оконченных работ; должен признаться, что в его эволюции замечается колебание и остановка; он явно не оправдал тех больших надежд, которые на него возлагались, хотя ряд работ («Портрет жены», «Три фигуры») — весьма интересны. Красиво также трактует Оппи природу итальянских Альп.

Посещение Оппи сильно подняло мое настроение, я почувствовал, что приступаю, наконец, к настоящей работе.

Сегодняшний день также не прошел даром. Утром я успел забежать в лучший книжный магазин «Hoepli», где познакомился с Scheiwiller'ом [Шейвиллер], молодым издателем, приславшим мне прошлой зимой выпуск «Arte

95
Терновец стремился познакомиться с Оппи еще в 1924 году. В письме 12 октября 1924 года он пишет: «В моем плане было затем намечено посещение некоторых художников и частных коллекционеров. Из числа первых меня особенно привлекал Убальдо Оппи, выделявшийся на Венецианской выставке, в искусстве которого весьма ясно заметны «неоклассические» тенденции, стремление к композиции, сознательности всего процесса построения картины, поиски формы точной и слегка сухой. Он обитает где-то на окраине Милана. Прокатившись зря на 2—3 трамваях я нахожу необходимую улицу и дом, где живет Оппи, но сам он, к сожалению, оказывается уехавшим на все лето из Милана. Мои попытки проникнуть все же в мастерскую были остановлены твердым заявлением швейцара, что уехал не только сам художник, но и его жена, сестра, мать, отец и брат и сама мастерская заперта».



40. Рисунок из альбома ученицы Ф. Казорати, присланный Б. Н. Терновцом в письме от 28 апреля 1927 г.

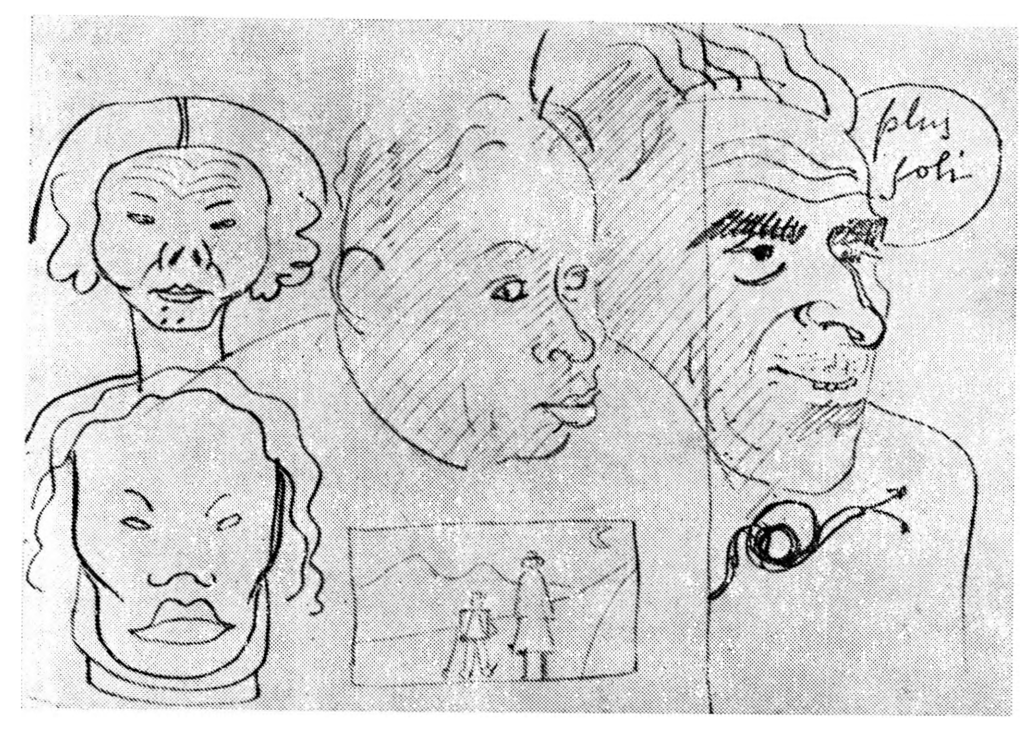
Moderne Italiana», о котором я поместил рецензию в книге «Запад и Восток» [96]. Шейвиллер встретил меня чрезвычайно радушно, сразу указал мне ряд необходимых мне адресов и дал ряд справок.

96 *Имеется в виду рецензия на серию «Современное итальянское искусство» — «Arte Moderna Italiano», — напечатанная в сборнике «Запад и Восток», 1926, Книга первая и вторая.*

Мы условились, что зайду к нему сегодня вечером на дом, где мы сговоримся относительно списка художников, к которым он дает мне рекомендации.

Сейчас 12 ночи, я только что от него вернулся; Шейвиллер швейцарец из немцев, с типичной для немцев аккуратностью в работе. У него ряд папок, посвященных отдельным художникам, прекрасная картотека, ряд фотографий и т. п. Он дал мне более 10 визитных карточек с надписями и подарил несколько интересующих меня каталогов и брошюр. Угощал он меня кофе с печеньем, причем, тут же присутствовали его жена, дочь скульптора Вильдта, который тоже входит в программу моего обследования. Наши вкусы и суждения во многом оказались общими; разговор все время был очень оживленным, обсуждали и отдельных художников, и общее положение итальянского искусства. Я очень жалел, что не было уже со мной нашего нового каталога приобретений; я показал ему мою статью о музее в «L'Amour de l'Art» и статью об итальянской живописи в [журнале] «Наука и искусство» [97]. Я бросил между прочим мысль об обмене произведений между художниками; ему эта мысль понравилась, он думает, что эта идея не безнадежна. Вот было бы хорошо, если бы

97 *О «каталоге приобретений» см. примечание 36 к данной части; в журнале «Наука и искусство» (1926, № 1) напечатана*



41. Рисунок из альбома ученицы Ф. Казорати, присланный Б. Н. Терновцом в письме от 28 апреля 1927 г.

статья Б. Н. Терновца «Новая итальянская живопись»; в журнале «L'Amour de l'Art» (1925, Décembre) — статья «Le Musée d'art moderne de Moscou» — последняя при переводе на французский язык была сильно искажена.

я вернулся с 5—6 итальянскими картинами. Наша дружба зашла так далеко, что он сам вызвался меня сопровождать к ряду художников: Вильдту, Фуни, Карра. В воскресенье он будет у меня в 10 $^1/_2$ часов, откуда мы начнем наши посещения [...]

Н. В. Яворской
24 апреля
1927 года
Милан

[...] Воскресенье я использовал на посещение художников; вместе с Шейвиллером я был у Карра — маленький, толстый, вид приказчика, говорит страшно быстро и увлекается. Карра показывал свои картины, главным образом позднейшие, где он стал довольно заурядным, хотя и тонким пейзажистом. Я стал расспрашивать о его футуристическом прошлом; Карра стал утверждать, что главную роль играл он, а не Боччони, который использовал многие его идеи и открытия.

После Карра был у скульптора Вильдта и у живописца Маруссига. [...] Сейчас никаких выставок в Милане нет; у художников в мастерских мало вещей, так как сейчас они участвуют на выставках в Цюрихе, Гамбурге [...]

Н. В. Яворской
28 апреля
1927 года
Милан

Приехал я в Турин в 10 часов, и вместо того, чтобы взять извозчика и сразу отправиться к Казорати, пошел пешком, запутался в городе [...] Одним словом к Казорати я попал не в 10 $^1/_2$, как он меня ждал, а в 12 часов.

Меня встретила его сестра (с большим носом, которую он несколько раз портретировал) и сообщила, что Казо-

рати меня с утра ждал, но минут 10, как ушел в свое ателье. К счастью, оно оказалось неподалеку, всего в 10 минутах.

Казорати встретил меня очень радушно; к сожалению, и у него, как и у других итальянцев, все картины сейчас за границей (я вообще прихожу к заключению, что европейские художники, раз сделав вещь, больше ее не видят — она предпринимает кругосветное путешествие). Все же по некоторым небольшим вещам и по незаконченным картинам можно было судить об общей перемене, происшедшей за это время. Казорати вступил в новую полосу; его палитра изменилась; из теплых, как бы окутанных желтовато-зеленой прозрачной пеленой, его картины становятся холодными по колориту, построенными на очень светлой, серебристой гамме. Вместе с тем меня поразило большое количество мелких этюдов (пейзажей, натюрмортов). Казорати сейчас переживает эпоху новых поисков, еще не вылившихся в те законченные формы, которые сумел он найти в своем предыдущем периоде. — Мастерская Казорати (новая, первая находилась в его квартире, но он ее бросил, так как она стала очень темна, вследствие того, что в саду возвели новый дом) представляет из себя квартиру в 5—6 комнат, стены которых окрашены в веселые светлые тона; здесь занимается Казорати и его ученики (или вернее ученицы), работающие очень в его стиле. Тут же я нашел несколько вещей, виденных мною в Венеции, вернувшихся с какой-то выставки; они казались очень темными по сравнению с новыми работами; впрочем, как уверяет Казорати, сильно потемнел покрывавший их лак. Было около часу и Казорати пригласил меня с ним пообедать; он позвал также свою ученицу англичанку, очень характерную, курносую, некрасивую, но веселую.

Мы отправились в небольшой ресторанчик, напомнивший мне отчасти французские. Публика здесь собиралась между собой знакомая и Казорати то и дело раскланивался. Вообще он был в очень хорошем настроении, все время шутил, смеялся и мало напоминал более сдержанного и немного грустного Казорати в Венеции. У него, наверное, сейчас роман с этой англичанкой; они кокетничали друг с другом; у них был альбомчик для зарисовки различных сцен карикатурного характера. Я согласился позировать и из прилагаемых трех листков можно увидеть царившее настроение.

Первым был заполнен самый интересный лист, где посередине виден я, справа Казорати, слева англичанка; внизу пейзаж, где гуляют Казорати (маленький) и англичанка (высокая). Все нарисовала англичанка, кроме ее портрета слева наверху, который нарисовал Казорати. Он же около своего портрета написал «plus joli» *. На обороте листка

* *красивее (франц.)*

англичанка изобразила Казорати перед пустой бутылкой.

Затем очень быстро (у нее, конечно, портретный талант) она нарисовала меня в профиль.

Последним возник третий листок, где я изображен дважды en face: левый (очень неудачный) нарисовал Казорати, правый — англичанка. Мы болтали весело и оживленно; красное вино подымало настроение. Заплатил, несмотря на мои протесты, Казорати.

Я пошел затем в музей, Казорати вернулся с англичанкой в мастерскую. Музей, к сожалению, находится в состоянии реставрации; 4 зала были закрыты. Туринский музей — типичное провинциальное собрание, с сравнительно незначительным количеством первоклассных работ.

В 5 часов я снова был у Казорати, на его квартире, познакомился со старушкой матерью, видел ряд старых его картин, а также слепки со сделанных им для театра Гвалино скульптурных барельефов; сделаны они очень грамотно и интересно по композиции.

Казорати спешил еще в одно место и я оставался у него не более часу. Условились, что до отъезда я еще раз с ним повидаюсь, а он заготовит мне ряд фотографий. Его сестра, играющая роль секретаря (Казорати не женат), ответит мне письменно на ряд вопросов.

До отхода поезда оставалось 1 ½ часа; я побродил по Турину, который очень люблю (в особенности после Милана) за сравнительное спокойствие, красоту пейзажа (из всех улиц и переулков видны окружающие город Альпы), за красивую реку, за общий стиль богатого и культурного города, мало похожего на напряженно-нервную атмосферу Милана [...]

Н. В. Яворской
30 мая
1927 года
Милан

[...] Сегодня встретился с Казорати; он ехал в трамвае со своей ученицей англичанкой; он участвует в «пьемонтской» секции (артисты Турина). У них явилась идея создать образцовую аптеку, телефонную станцию, бар, колониальный магазин и т. п. Казорати сделал «мясную лавку» — совершенно неожиданно для его мягкого, лирического таланта. Все белое (в натуре должно быть из мрамора). На большом столе, украшенном спереди барельефом, где двое погонщиков гонят на убой быка, лежат сделанные из глины бычьи и свиные головы и всяческие инструменты, по бокам — различные подставки с мясом. Казорати хотел вылепить и самого мясника, но не успел *.

* *Проект мясной лавки был выставлен в итальянском отделе Монца-Миланской выставки декоративного искусства 1927 года.*

Казорати очень радушно меня встретил, звал к себе, обещал заполнить анкету и согласился обменять рисунок [...].

Н. В. Яворской
3 июня
1927 года
Турин

В 5 часов [2-го июня] я был у Казорати, как мы с ним условились. Он встретил меня очень радушно, при мне с полной серьезностью заполнил анкету и дал около 30 превосходных фотографий. Они должны быть дополнены фотографиями ранних работ, скульптуры и рисунков.

Мы подробно обсуждали ряд вопросов, Казорати показал мне, как зреет у него произведение, начиная от первоначальных миниатюрных рисунков, дающих лишь общую структуру работ, через этюды с натуры к окончательной форме картины. Под конец он дал мне (в обмен) хороший рисунок, исполненный черной краской сухой кистью на бумаге, очень нежный и ритмичный [...]

[3 июня]. В час с половиной я снова был у Казорати, мы отправились смотреть его театр в доме Гвалино и коллекцию последнего. Театр оказался действительно превосходным; Казорати прирожденный архитек-

тор, его главная задача — комбинация объемов и пространств. Но он оказался и великолепнейшим скульптором, украсив театр превосходными барельефами и двумя статуями [98]. Ни один скульптор Италии не смог бы добиться этих результатов. К сожалению, Казорати (как и Оппи) после своих венецианских успехов 1924 года как-то потерял ясный путь в живописи и последние картины Казорати оставляют впечатление неразрешенности. Другого художника, Кесса, я не застал [...]

Я посетил художника Менцио, еще очень молодого (нет 30 лет), и мы довольно любопытно с ним беседовали о французском искусстве. От него я узнал, что я «molto conoseinto» (очень известен) в художественных кругах Италии. Рисунков я у него не брал — не интересно. [...]

98
О театре в доме адвоката Гвалино Б. Н. Терновец в 1929 году в монографии, посвященной творчеству Казорати, писал следующее: «При рассмотрении работ 1919—1924 гг. мы видели, как последовательно подходил Казорати к проблеме пространственной композиции; в живописных работах Казорати сквозила явная одаренность к чисто пространственным построениям, которая искала себе выхода. Возможность архитектурных опытов намечалась сама собою. Будет поэтому представляться понятным принятие художником поручения создать в особняке адвоката Гвалино в Турине зал домашнего театра; от опытов пространственных решений в живописных композициях, Казорати переходит здесь к композиции реальных пространств. Трудная задача, стоявшая перед художником, — включение в существующее уже здание театрального зала на 200 человек и создание ряда прилегающих и служебных помещений, — разрешена Казорати с тонким чувством пространственных пропорций, с ощущением меры и гармонии. Естественность найденных решений показывает, что в этом тонком живописце таится незаурядный архитектурный талант; Казорати выступает здесь одновременно как архитектор, декоратор и скульптор; он создает проекты всего внутреннего убранства, мебели, он украшает театральную залу серией замечательных барельефов и двумя крупными статуями, поставленными у пролета сцены. В своих барельефах Казорати строго соблюдает закон сохранения плоскости; весь рельефный фриз прекрасно выполняет свою задачу декорации *; еще более серьезным достижением представляются обе статуи; после малозначащих опытов в скульптуре в прежние годы, Казорати проявляет себя теперь, как первоклассный мастер; поразительно, с какой свободой, простотою, естественною грацией решена задача; обе статуи (играющий на лютне мальчик и нищий) прекрасно построены, оригинальны по замыслу, вносят ноту большой теплоты, являются каким-то неожиданным дуновением природы в строгом театральном зале. Трактовка формы указывает на вполне современное понимание задач скульптуры **.

* По некоторой иронии случая мы видим здесь крупного живописца, прибегающего к скульптуре; напомним, что знаменитый французский скульптор Бурдель, которому в 1913—1914 году было дано аналогичное задание украсить рельефами фойе только что построенного театра Елисейских полей в Париже, прибегнул, наоборот, к фреске.

** Интересно, что Казорати, построив каркас, делал эти фигуры непосредственно в гипсе — лишнее свидетельство замечательной формообразующей энергии художника».
Печатается по верстке книги с правкой автора. Издание монографии не состоялось.

Н. В. Яворской
28 апреля
1927 года
Милан

[...] Медардо Россо я нашел в его комнате в Grand-Hôtel «Milan». Комната небольшая, вся заставленная какими-то склянками, книгами; один угол — отгорожен ширмой; — там, очевидно, его работы. Большая кровать полураскрыта, сам хозяин — полуодет. Россо сейчас лет под 60, если не больше. В значительной степени он уже развалина. Одна нога в туфле — он жалуется на какую-то не то рану, не то нарывы; зрение слабое, движение рук — неуверенное. Я назвался при входе своей фамилией, сказал затем, что знаком с его большим поклонником Барбантини (директором Венецианской галереи) и что в прошлый мой приезд безуспешно пытался его увидеть [99].

Россо принял меня радушно, кажется тоже (по ошибке) зачислив сразу в поклонники своего искусства. Я начал с фразы, что приехал сюда изучать итальянскую живопись и скульптуру. «Нет живописи и скульптуры, —

99
Попасть к Медардо Россо Терновец хотел еще в 1924 году. В письме 12 октября 1924 года он пишет: «Быть знакомым с Medardo Rosso, одним из свидетелей и живых участников ве-

ликих исканий, было моим давнишним желанием. О художнике я слышал довольно различные отзывы, которые все однако сходились в одном: сам Россо удивительно своеобразная и колоритная фигура. Как выразился о нем один итальянец: «Личность Россо — лучшее из всех его художественных творений». Мой пыл интервьюера разгорался по мере приближения к отелю «Milano», где жил Россо; мысленно я уже набрасывал карандашом беглые впечатления после первой встречи с ним. Медардо Россо не оказалось дома; на мой вопрос, когда можно застать художника, портье ответил мрачно: «Его почти никогда не бывает дома, даже ночует не каждый день».
В 1937 году творчеству Медардо Россо Б. Н. Терновец посвятил специальную статью (см. Список опубликованных трудов Б. Н. Терновца).

перебил он меня, — все течет, все изменяется, в зависимости от освещения и цветовых отношений одни планы кажутся ближе, другие уходят. Все движется, нет материи; раз бьется (движется) сердце, такое же движение везде вокруг нас. Или я прав и неправы все бывшие до меня, или правы они и неправ я, ошибаясь всю жизнь».

В искусстве других он не делает различий, отвергая все — греков, Микеланджело, современность. «Я сделал 68 выставок, меня не признавали всю жизнь, но теперь-то видят, что я прав и постепенно приходят ко мне». Он рассказал затем, как его «осенило» новое вйдение; в открытое окно он наблюдал за работой скульптурной мастерской академии и увидел, как вращаемая фигура изменялась, попадая в лучи солнца или пропадая в тени.

Он говорил на скверном французском языке, дополняя его итальянским, вертел руками. В комнате было жарко, он посадил меня против света, мне хотелось спать, глаза слипались. Задавать какие-либо конкретные вопросы (анкетного порядка) было немыслимо, разговор все время вертелся вокруг его художественно-философских концепций (вернее говоря, говорил он один).

Единственно реальное, что я мог от него добиться, это получения двух напечатанных его статей, которые, думается мне, окажутся мне полезными. Под конец Россо угостил меня карамельками и, подняв покрывало, показал одну из своих работ из воска (кажется старую) — бюст девочки, где можно было уловить черты лица и с гораздо большим затруднением воспринимались руки. Это был, конечно, образец чистейшего импрессионизма, где форма была растворена, где скульптура отсутствовала. Из поставленной Россо дилеммы следовало бы выбрать вторую ее часть: «правы они, а я ошибался всю жизнь».

Н. В. Яворской
13 мая
1927 года
Милан

[...] Вечером был после Монцы [...] в художественной галерее «Esame», связанной с коллекционером Gusoni [Гузони] и критиком Somaré [Сомаре] [100]. Оба заинтересовались моим предложением обмена картин русских художников на итальянских и дадут мне (в долг!) 6—7 картин следующих художников: Funi [Фуни], Sironi [Сирони], Carra [Карра], Bernasconi [Бернаскони], Tosi [Този], Salietti [Салиетти], Marussig [Маруссиг].

Это крепкая миланская группа, вполне европейского уровня. В обмен они будут ждать такого же количества картин русских художников. У меня надежда, что Музейный отдел охотно даст для обмена из своего фонда. Сегодня же буду писать об этом Эйферту и другим. Я очень рад, так как хорошее начало будет положено, и затем итальянскую залу можно будет постепенно расширить, введя сюда Казорати, Оппи, Карену, Соффичи, Де Кирико, Северини, Кампильи и Боччони — и вот у нас в музее появляются итальянцы, благодаря моим стараниям — ура! ура! [...]

100
В другом письме того же года без даты Терновец пишет о Сомаре: «Это энтузиаст 19 века в итальянской живописи, он пишет большой труд о ней». Имеется в виду книга: Enrico Somarè. Storia dei pittori Italiani dell'Ottocento. Milano, 1928.

Н. В. Яворской
15 мая
1927 года
Милан

[...] В 2 часа зашел Шейвиллер (издатель), мой добрый гений в Милане, вместе с ним пошли к Този, одному из лучших здешних пейзажистов. Он нас принял очень хорошо. Ему лет 55, но он полон сил, энергии, которой дышат и его работы. Он показал нам более 50 полотен и столько

же рисунков. От первоначального реализма он переходит к эпохе «fauve», начинает ее, однако, чуть ли не раньше французов, то есть до 900-х годов, портреты его этих лет напоминают Кокошку. С 1910 (приблизительно) он, чтобы дисциплинировать себя, много рисует; это сказывается на его позднейшей живописи. Фигура его вполне складывается к 1920 году. Это пейзажист, энергичный, смелый, идущий всегда не от головы, а от восприятия, эмоции. Это нечто среднее между Марке и Кончаловским. Он богаче красками, чем Марке, и конструктивнее Кончаловского. В общем артист вполне европейского масштаба. Я условился с ним, что кроме картины, которую получаем через «Esame», он даст мне один ранний экспрессионистический пейзаж и 2 рисунка в обмен[...]

Таким же удачным вышло и посещение Салиетти. Это еще молодой художник, ему 35 лет; он не вполне установился, еще не раз изменится; его поиски, его «джоттеские» композиции характерны для настоящего времени и представляют интерес, как иллюстрация классических тенденций Италии; хороши его рисунки. К сожалению, лучшие его живописные работы сейчас в Гамбурге и Цюрихе. Он охотно согласился пойти на обмен рисунков и я отобрал у него четыре (!). Я оставил ему (как и Този) анкету, причем они были поражены подробностью вопросов и оба сказали, каждый на свой лад, что у нас чрезвычайно образцово, очевидно, поставлено музейное дело[...]

Н. В. Яворской
21 мая
1927 года
Милан

[...]Среди дня — с Шейвиллером у пейзажиста Този, где остались до 6 часов. Окончательно наметили большой пейзаж, очень простой по мотиву, который пойдет в наш музей; затем Този предоставил мне отобрать несколько рисунков; я взял 2 из эпохи 1910—1911 (они исполнены сангиной, слегка подцвечены пастелью) и два карандашных, беглых из последнего периода.

Итак наличие итальянской комнаты в музее становится все более и более вероятным!

Посмотрев еще ряд старых работ, мы спустились вниз, в его квартиру и осмотрели его необыкновенную коллекцию; здесь выделяются пейзажи Монтичелли, Кислинга и Вламинка, а затем ряд итальянских работ: портреты Ранцони и Кремоны, ранняя вещь Сегантини, несколько пейзажей тонких Грубичи де Драгона (дивизиониста), скульптура М. Россо и Андреотти и т. п. Все это висит очень случайно на стенах или стоит на полу[...]

Н. В. Яворской
29 мая
1927 года
Милан

[...]Сегодня с утра я был у Шейвиллера; мы поехали вдвоем, в поезде по направлению к Комо[...] Потом ждали около 40 минут трамвая; наконец, по живописной дороге, подымавшейся все время в гору, на трамвае, шедшем среди цветущих полей и садовых деревьев, мы поехали в Канту — небольшой городок с 10-тысячным населением, где живет Бернаскони. Он ждал нас у остановки трамвая вместе со своим сыном. Скоро мы были у подножия горы, которая вся была усеяна маленькими виллами и покрыта цветущими садиками; в один такой садик мы вошли и скоро очутились в его небольшой вилле. Нас встретили его жена и целый выводок ребят — пять дочерей и сын!

Событий здесь в глуши мало, так что появление русского вызвало усиленный интерес — дети все время смотрели на меня, пожирая глазами; мы начали осмотр работ, расположенных в передней, столовой, детской, спальне, кухне и т. п. Творчество Бернаскони напоминает во многом Спадини — здесь тоже семья, дети являются любимой темой. Играющие, спящие, моющиеся, дети смотрели на меня со стен дома, причем хотя Бернаскони работает по памяти, не с натуры, легко можно было узнать оригинал: вот это старшая, брюнетка — «Primavera» (весна); вот это вторая — «Bravissima» (название, означающее в переводе «очень хорошая»), вот третья — «Fede» (Вера) или малютка «Eletta» (Избранная). Бернаскони был в Париже в 1900—1905 годах, учился в свободной мастерской у Каррьера и долгое время был под сильным его влиянием; портреты, пейзажи, им тогда написанные, тонут в однообразном коричневом тумане; нельзя, однако, не видеть в них тонких лирических качеств. Позднее Бернаскони, работая над серией цветов и букетов, вводит постепенно красочную гамму; однако до конца будет чувствоваться его живописное происхождение: мягкость удара кисти, воздушность, общая тональность, строящаяся на коричневой умбре и сьенской земле (коричнево-красная), известная «сюжетность», человечность, интимность его живописи. Бернаскони поднимается подчас до очень тонких фигурных композиций или очень законченных и технически совершенных натюрмортов. Если состоится мена картин, то он будет представлен в музее небольшим, но красивым натюрмортом: фрукты. Имея это в виду, я выбрал среди рисунков исключительно зарисовки детей: одну лежащую фигурку и три головы. Все четыре рисунка небольшие, исполнены легкой сангиной и могут быть закантованы в одно паспарту.

Стали обедать; стол простой — макароны, мясо с салатом, сыр, кофе. Разговор вели все время на французском языке, так как Бернаскони очень хорошо им владеет. Затем пошли в его ателье, в садике, немного выше; это две комнаты в вилле собственника участка в третьем этаже. Открывается чудная панорама на гористую окрестность. К сожалению, день был сумрачный, тучи ходили низко, воздух насыщен испарениями; поэтому были видны лишь ближайшие горы, альпийская же цепь пропадала в тумане. Продолжали осмотр картин; стал накрапывать дождь, все более усиливавшийся. Затем приехали на автомобиле посетители из Милана, отбирать картины для устройства выставки в Буэнос-Айресе [...]

Бернаскони был очень доволен моим посещением, обещался писать мне в Москву.

Ему лет под 50; как все северные итальянцы, он белокурый, скорее напоминая германцев. Ум тонкий, способный к мышлению. Перу Бернаскони принадлежат две книжки, ряд статей и книга рассказов [...]

Н. В. Яворской
13 июня
1927 года
Флоренция

Сегодня утром ходил на почтамт, получил перевод своей статьи о русской графике; отправился затем к скульптору Андреотти к Porta Romana, застал его в мастерской за работой. Это несомненно талантливый человек, вступающий на правильный скульптурный путь. Кое-какие отноше-

ния (а может быть, и их влияния) можно найти с Бурделем и Майолем; в особенности последние его работы напоминают по своим принципам Майоля (статичность, спокойствие, полнота формы). Так как у него с собой в мастерской было мало фотографий и так как мне необходимо было уходить, так как я оторвал его от работы, то условились, что зайду завтра во вторник в 6 часов вечера к нему на дом. Благодаря этому обстоятельству мне ничего не остается как выехать завтра из Флоренции поздно вечером [...].

Н. В. Яворской
14 июня
1927 года
Флоренция

[...] Был сегодня у Карены и Андреотти; от первого получил рисунок, исполненный кистью чернилами — композиция, фигуры крестьян и лошадей в пейзаже. Хотел взять также композицию с купальщицами, но не дала его жена, которая из 10 отобранных мною рисунков сразу исключила 7, как «свою собственность». Карена оказался очень сложным, но интересным, глубоким человеком. Впрочем до конца мне его не удалось раскусить.

В противоположность другим итальянцам он мало разговорчив. Внешность его интересна; он рыжий (теперь с проседью), напоминает Ван Гога. Худой, с горящими голубыми глазами, с неряшливой внешностью. Однако ему далеко до насыщенности, темпераментности Ван Гога. Скорее нечто холодное, что сковывает его прирожденный ритмический дар итальянца.

Менее интересен Андреотти; у него внешность профессора, скорее преподавателя среднего училища. Но он как раз таким и является, так как преподает не в академии, а в институте, вроде нашей бывшей Строгановки. От него имел я два (собственно 3) рисунка [...]

В гостях у Пикассо *

На Рю де ла Боэси, в богатом квартале, рядом с домом, где помещается магазин продающего его картины Поля Розенберга, живет теперь Пикассо.

Подымаемся на лифте на четвертый этаж; в маленькой передней висят две-три картины Пикассо и большой женский портрет в рост Руссо ле Дуанье. На полу два детских автомобиля; пожилая горничная француженка на чистом русском языке просит нас пройти в гостиную. Нас встречает плотный, крепко сколоченный, низкорослый человек, просто одетый, с приветливо улыбающимся лицом; длинные светлые волосы расчесаны на пробор; ничто во внешнем облике Пикассо-Рюица не напоминает о его испанском происхождении. Скорее возникает впечатление добродушного северянина.

В небольшой гостиной стоит рояль; здесь нередко играют Стравинский или кто-либо из знаменитой парижской революционной «шестерки» [101]. На одной из стен снова видим большую композицию Руссо, столь характерную

101 *К «Шестерке» принадлежали композиторы А. Онеггер, Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк и Ж. Тайфер.*

* *Впервые напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1925, № 14.*

для этого наивного и фантастического ума: «Иностранные монархи приветствуют французскую республику»; на других простенках несколько незначительных этюдов Ренуара и ряд работ самого Пикассо самых различных периодов. Останавливает внимание портрет жены (1919 год), напи-

42. Обложка авторского оттиска статьи Б. Н. Терновца «Левое искусство и художественный рынок Парижа», напечатанной в журнале «Искусство». 1928



санный реалистически, с большой сдержанностью, с некоторой даже сухостью. Но вот и сама хозяйка дома; она — наша соотечественница, бывшая танцовщица в труппе Дягилева, простая, с приятным и умным русским лицом, она вносит с собой приветливость и улыбку. Пикассо представляет нам своего сына: «Павел Павлович», — говорит он по-русски.

Времена богемы для Пикассо миновали. Что общего между этой благополучной квартирой и той мастерской

на Монмартре, на площади Равиньяк, в доме, который так живописно описал Рейналь в своей книге о Пикассо [102]? Построенный на склонах холма, весь деревянный, дом этот сотрясался и трещал под порывами ветра; мастерские расположены были в самом фантастическом разнообразии; многочисленные лестницы, неожиданные закоулки сбивали с толку непривычных посетителей.

102 *Имеется в виду книга: Maurice Raynal. Picasso. Paris, 1922.*

Теперь мастерская Пикассо находится в той же квартире; это обычная комната, средних размеров; рядом с ней другая, превращенная в склад, она вся переполнена картинами; они прислонены к стене, сложены в стойках; на полу лежат его работы из дерева и железа 1913—1914 годов, те работы, с которыми познакомился Татлин при своих посещениях Пикассо в 1914 году; эти «натюрморты», как их называл Пикассо, явились несомненными родоначальниками нашего конструктивизма.

Пикассо — радушный хозяин и, читая плохо сдерживаемое любопытство в наших глазах, он щедро показывает нам одну серию работ за другой; его картины заполняют скоро мольберты, прислонены к мебели; он громоздит рядами маленькие натюрморты одни под другими, показывает тетради с рисунками. Перед нами встает работа последних лет; конечно, многое уже покинуло эти стены безвозвратно; после «тощих» лет военного периода произведения Пикассо снова имеют все растущий круг приобретателей; в ряду художественного авангарда, творящего историю, Пикассо снова самое популярное и влиятельное имя.

Послевоенный Париж не выдвинул каких-либо новых имен; окрепло и оформилось положение тех, кто в художественном сознании доминировал уже до войны: Пикассо, Матисса, Дерена, Брака, Вламинка; вполне прочно положение следующего ряда художников, тоже хорошо известных Москве по нашим блестящим собраниям: Боннара, Вюйара, Герена, Марке, Руо, Ван-Донгена, Ле Фоконье, Дюфи, Мари Лорансен; по-прежнему встречаем на более левом фланге имена Леже, Хуана Гри, Глеза, Эрбена. Возросла популярность Сегонзака, пишущего густо, темно и обобщенно, и Утрилло, чьи городские пейзажи привлекают примитивностью и искренностью передачи; но и эти художники работали уже до войны.

Хорошо знающего Париж довоенных лет поражает отсутствие того завоевательного порыва, той молодой и гордой самоуверенности, которая так окрыляла художественные группировки перед европейской войной. В каком изобилии рождались, взаимно пожирая друг друга, всевозможные «измы»! Какой безудержный поток новых идей, проблем, средств выражения, фактурных приемов! В наши дни живопись как бы отказывается от дальнейшего расширения завоеваний, словно стремясь оформить и обратить в стойкие ценности уже приобретенное; эпоха бури и натиска миновала, сменившись периодом раздумья, остановки движения, быть может реакции. Ищут связи с традицией; взоры охотно обращаются назад к Энгру, Коро, Курбе.

«Возвращением к Энгру» объявила критика и те рисунки, которые возникли под рукой Пикассо в последние годы войны: серию портретов, вычерченных одной линией, точной, уверенной и строгой. Правда, более внимательный

глаз легко мог бы заметить различие между штрихом Энгра детализирующим и дробным, и беспощадным, в своей жесткой кованности, штрихом Пикассо. Вскоре затем стали известны фигурные композиции художника: Пикассо оставался то сдержанным и четким, даже слегка сухим, то свободно деформировал мир, наделяя его чертами тяжелой и массивной монументальности. Одновременно с этими работами и, быть может, еще в большем количестве, возникали работы или совсем отвлеченные, или такие, где действительный или предполагаемый жизненный образ служил лишь предлогом, лишь отправным пунктом к развертыванию красочных сочетаний, фактурных новаторств, всех изобретений и новшеств, на которые так неистощим Пикассо. Работы этого порядка — бесподобные вариации Пикассо на тему о действительности; его неистощимый композиционный талант находит все новые и новые формальные сочетания — всегда свежие, всегда неожиданные и остроумные. Когда вы видите Пикассо в его мастерской, окруженного бесчисленными работами, в вас возникает сознание плодотворности и обильной щедрости этого лирического гения. Он работает так же естественно и свободно, как поет птица, и эта радость творчества находит себе отклик в ясности чисто живописного содержания его работ.

Мы знаем Пикассо в Москве по его произведениям до 1914 года; он рисуется нам ищущим, тревожным, беспокойным; здесь в мастерской — сияет солнце и радость. Пикассо не утерял способности перевоплощаться, впитывать разнороднейшие влияния и поражать; и если мы попытаемся вынести за скобку то общее, что связывает его неожиданные трансформации, то это общее мы найдем в его мастерстве, в его необычайной одаренности, в его вкусе и безошибочной интуиции, которые наделяют его произведения непререкаемостью и властной убедительностью.

Третья часть

I. О зарубежных художниках в СССР. 1934, 1935

Статьи

Мастер пейзажа.
К приезду Альбера Марке

Выставочная работа
Государственного Музея Нового Западного Искусства
в 1935 году

II. О советской монументально-декоративной скульптуре 1930-х годов

Статьи

Монументальная группа Мухиной
для павильона СССР
на Международной выставке в Париже в 1937 году

Декоративные фонтаны
Ефимова и Кардашева на Химкинском вокзале

Памятник Пушкину
(творческие уроки конкурса)

Скульптура Дворца Советов

Третья часть книги освещает некоторые из основных сторон творчества Б. Н. Терновца в 1930-е годы. Его музейная деятельность направлена в это время на популяризацию достижений современного мирового искусства. Все более весомую долю в его научной работе этих лет начинает занимать исследовательская и критическая деятельность в области советского искусства.

Начало 1930-х годов отмечено усилением связей между советской и прогрессивной художественной культурой Запада. Интерес к жизни и развитию страны, строящей социализм, заставляет многих зарубежных деятелей искусства совершать поездки в Советский Союз.

*Одним из активных инициаторов и участников организации этого важного культурного процесса был Б. Н. Терновец. Отвечая на запрос Наркомпроса о возможности приглашения ряда зарубежных художников в СССР с одновременным устройством их выставок, он рекомендует для этой цели многих крупнейших мастеров, давая интересную и убедительную мотивировку важности их приезда. «Для установления более тесных связей с прогрессивной частью французских художников» Терновец предлагает пригласить Матисса, Синьяка, Вламинка, Дерена, Дюфи, Мазереля. О последнем он говорит: «Приглашение Мазереля в СССР имело бы значение не только для ознакомления советских художественных кругов с творчеством этого мастера, но, быть может, позволило бы и Мазерелю лучше увидеть основные тенденции исторического развития, позволило бы ему вырасти в стойкого художника-революционера» *.*

** Из «Отношения» Б. Н. Терновца в Главную инспекцию Отдела изо Наркомпроса от 1 сентября 1934 года. Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

В период обострения классовой борьбы в капиталистических странах особенно живые контакты устанавливаются с революционными художниками Запада, чему в большой мере содействуют такие организации, как Международное бюро революционных художников, Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) и другие. Общества революционного искусства, возникшие в ряде стран (Ассоциация революционных писателей и художников Франции — AEAR; Джон Рид-Клуб в США), со своей стороны способствовали поездкам революционных художников в Советский Союз.

Благодаря этой оживленной деятельности в Советском Союзе в 1930-е годы побывали многие художники разных стран. Среди них французы А. Марке и братья Ж. и А. Люрса, Ф. Мазерель; голландцы П. Алма и Х. Кроп; английская писательница и график П. Байндер, многие американские графики: Ф. Эллис, Д. Бёрк, Х. Геллерт, У. Гроппер, секретарь Джон Рид-Клуба Л. Лозовик и другие.

В большинстве случаев приезд художников сопровождался устройством выставок, обычно в стенах Государственного музея нового западного искусства при самом непосредственном участии Б. Н. Терновца. О многих из них он писал специальные статьи, одна из которых приводится в настоящем сборнике. Иногда материал выставок давал толчок к более широкому изучению какого-либо круга

проблем. Так, например, возникла статья, посвященная революционному искусству США, в котором Б. Н. Терновца особенно интересовало творчество Бёрка, не только как одаренного сатирика, но и как примечательного мастера монументальной живописи.

В 1930-е годы Б. Н. Терновец все активнее связывает свою художественно-критическую деятельность с процессом развития советского искусства. Более всего его интересовала скульптура, творчество советских мастеров пластики. Всякое заметное событие здесь — будь то выставка, конкурс, появление значительного памятника или монументально-декоративного произведения, не проходило без его быстрого, высокопрофессионального, благожелательного, но и требовательного отклика.

Главное внимание Терновец уделял монументальной скульптуре, а также вопросам синтеза искусств. Великолепное знание произведений мировой классики дало ему богатейший опыт, возможность выработки прочного критерия в оценке созданий монументального искусства. Непосредственное участие в претворении ленинского плана монументальной пропаганды вооружило его глубоким пониманием задач социалистического строительства в области культуры. Именно с этих широких позиций подходил Борис Николаевич к осмыслению советской пластики, к оценке ее успехов и неудач.

Отсюда осознание важного значения таких этапных для развития советской скульптуры произведений, как «Рабочий и колхозница» Мухиной, отсюда же большое внимание, уделяемое проблемам проектирования Дворца Советов.

Публикуя лишь немногие статьи из весьма обширного в этой части критического наследия Б. Н. Терновца, составители остановили свой выбор на тех из них, в которых автор рассматривает вопросы развития советской монументальной скульптуры. Как увидит читатель, Б. Н. Терновец не ограничивался узкими задачами простого описания того или иного произведения. Глубокий анализ исследователя раскрывает целый комплекс идейно-художественных вопросов, дает всесторонний обзор проблем, относящихся к теме.

I. О зарубежных художниках в СССР. 1934, 1935. Статьи

Мастер пейзажа. 1934, 1935. К приезду Альбера Марке *

В Москву приехал известный французский пейзажист Альбер Марке. Мастер хорошо известен художественной Москве, произведения его пользуются у нас большой популярностью.

Среди современных французских художников можно указать мастеров, оказавших на развитие европейской живописи и, в частности, довоенной русской живописи большее влияние, волновавших, возбуждавших гораздо сильнее, чем простое непритязательное искусство Марке. Но идут годы, меняются увлечения, слабеет притягательная сила многих мастеров, бывших во главе течений, в то время как искусство Марке по-прежнему продолжает подкупать своей ясностью, подлинностью.

Марке впервые становится известен как соратник Матисса, как один из представителей группы «диких». С Матиссом его связывала долгая дружба. Они встречаются впервые еще в Школе декоративных искусств, куда Марке поступает в 1890 году.

И Марке и Матисс становятся учениками Гюстава Моро. В его мастерской, наряду с ними, обучаются Руо, Манген, Камуэн и другие.

Гюстав Моро, автор библейских и мифологических композиций, в которых поэтический вымысел рядится в изощренные фантастико-археологические одежды, вовсе не стремился навязать своим ученикам канонов своего искусства. Гюстав Моро призывает учиться у природы и у мастеров старого искусства. Он достаточно мудр, чтобы предоставить полную свободу своим ученикам. По совету Гюстава Моро ученики, в том числе Матисс и Марке, делают копии со старых мастеров в Лувре. Марке копирует Пуссена, Шардена, Лоррена. Впрочем сильнейшее воздействие оказывала окружающая художественная действительность: из ранних впечатлений Марке следует отметить выставку серии Клода Моне «Руанский собор» [1] (две картины этой серии Марке будет иметь удовольствие увидеть у нас в Москве), выставку Сезанна, устроенную в 1895 году Волларом; особую притягательность имеют для Марке картины Ван Гога.

Влиянием Ван Гога окрашены ранние работы Марке, которые он показывает на выставке «Независимых» с 1901 года в галерее Берты Вейль, и с 1903 года — в Осеннем Салоне. Марке участвует в знаменитом Салоне 1905 года, где работы Матисса, Вламинка, Мангена и др., объединенные в одном зале, позволили художественному критику Вокселю окрестить новое течение прозвищем «диких» (fauves) [2].

Наряду со своими товарищами Марке играет в эту эпоху роль новатора; однако в группе «диких» у Марке

1 *Серия К. Моне «Руанский собор» была показана на выставке у Дюран-Рюэля в Париже в 1895 году.*

2 *Имеется в виду статья Вокселя, опубликованная в «Gil Blas», 1905, 17 octobre.*

* *Статья напечатана в газете «Советское искусство», 1934, 17 августа.*

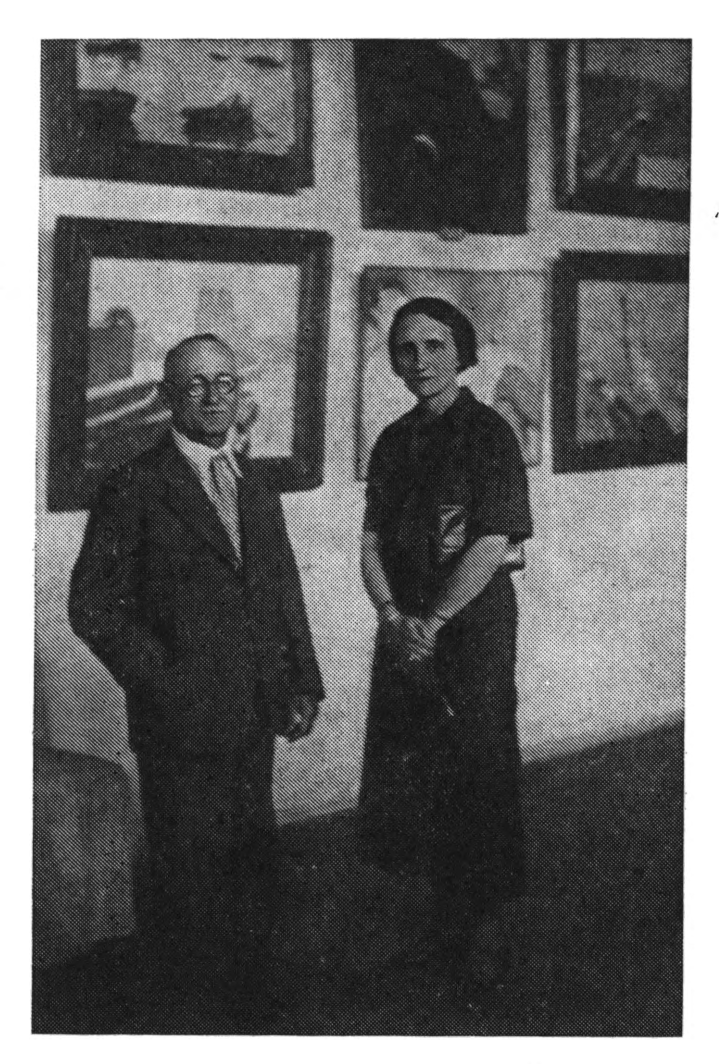


43. Альбер Марке с женой среди сотрудников Государственного музея нового западного искусства. 1934. В центре — А. Марке и его жена; слева от нее — Б. Н. Терновец.

своя позиция: можно сказать даже, что его не коснулись основные тенденции группировки «диких»; Марке чужды экспрессивность, напряженность Руо и Вламинка, равно как самодовлеющая декоративность Матисса.

По сравнению с обеими этими тенденциями искусство Марке выделяется своей крепкой связью с природой, своей искренностью, своим реализмом. Правда, Марке не остается пассивным перед лицом природы: из многообразия ее элементов он выбирает наиболее существенное, он смело упрощает, он вырабатывает свой лаконичный, сжатый стиль. Четкость его пейзажей изумительна; немногими штрихами он как бы определяет «костяк» пейзажа, дает его конструкцию. И тем не менее пейзажи Марке никогда не превращаются в схему, в сухую абстракцию — они полны жизни.

Зоркость глаза сообщает работам Марке ту уверенность, ту ясность, которые передаются зрителю, покоряют его. Марке уводит за собою зрителя стремительным бегом своих перспектив. Однако он не только зоркий рисовальщик: у этого подлинного живописца следует прежде всего подчеркнуть его колористический дар. Отказываясь от



44. Альбер Марке с женой возле своих произведений в Государственном музее нового западного искусства. 1934

красочной напряженности, свойственной «диким», Марке вырабатывает утонченную гармонию своей серебристой гаммы.

Пейзажи Марке производят впечатление непритязательных, беглых этюдов, набросанных поспешной кистью. Но эта беглость, этот лаконизм Марке лишь акцентируют остроту и непосредственность его творчества. Не гоняясь за декоративными эффектами, ограничивая себя вариациями излюбленных тональностей, Марке умеет несколькими ударами кисти, правильно рассчитанным пятном краски создать нужную красочную атмосферу, полную света и жизни. Эта способность Марке придает его живописной манере особую легкость, как бы прозрачность.

При имени Марке перед нами встают уходящие вдаль набережные Сены, виды портов, морских заливов.

Правда, Марке написал несколько портретов, довольно часто трактовал он обнаженную натуру, обнаруживая и в этой теме ясность видения и четкость формы. Однако в историю он входит прежде всего как превосходный пейзажист. Неутомимый путешественник, он ставил свой мольберт перед пейзажами Гавра и Неаполя, Танжера и Гонфлера, Гамбурга и Алжира, Марселя и Роттердама. Марке известны побережья Египта и шхеры Норвегии. Не трудно заметить, однако, в этом внешнем разнообразии постоянство объединяющей темы. Этой темой служит вода: Марке — певец рек, набережных, заливов. Он передает с равной влюбленностью серые воды Сены и синеву Неаполитанского залива.

Марке сумел дать свое оригинальное видение природы: его пейзажи легко отличимы. Они отмечены простотой и ясностью, они насыщены пространством и воздухом. Все проникнуто движением, жизнью. Полотна Марке не стареют, они кажутся недавно написанными, они продолжают возбуждать интерес [3].

Художественная Москва несомненно тепло встретит шестидесятилетнего мастера-реалиста, который в запутанном лабиринте современной западной живописи мог отыскать свой простой, ясный и прямой путь.

3
Дополнительно приведем несколько слов о Марке из неизданной книги Терновца «Музей Нового Западного Искусства. (Морозовское отделение)»: «Марке создал свои приемы, свою технику — естественный результат своеобразного темперамента. Поклонник Пуссена, Лоррена и Сезанна, он ничем не выдает своего внимательного изучения великих предшественников, кроме самого существенного — своей волей, направленной к ясной конструкции картины.
Уже первыми, смелыми и точными ударами кисти он строит пейзаж и тут же обрывает, не вводя лишних, расслабляющих деталей. Марке любит диагонали перспектив набережных и рек[...] Тончайшие градации его серых тонов усиливают пространственные отношения. Он обычно применяет высокую точку зрения и с энергией развивает вглубь пространство. Несмотря на всю упрощенность, его картины никогда не страдают схематизмом: энергия, уверенность мастера действуют на зрителя. От его пейзажей уносишь впечатление легкой, бодрой и светлой жизненности».

Выставочная работа Государственного Музея Нового Западного Искусства в 1935 году *

[...] Музей Нового Западного Искусства явился источником ознакомления советского зрителя с рядом интереснейших явлений западного искусства; напомним, что в его стенах были устроены выставки французского искусства (1928), на которой советский зритель впервые мог познакомиться с такими явлениями, как Утрилло, Модильяни, Деспио, Бранкузи, Де Варокье, Фужита и другие; что здесь были проведены две выставки революционных американских художников, объединяемых Джон Рид-Клубом, выставка художников молодой Голландии, немецкая полиграфическая выставка, выставка революционного плаката, выставка военного плаката, выставка политического плаката, что здесь были показаны индивидуальные выставки художников: живописцев — Эмзена, Фогелера, Тарсилы;

* *Статья была опубликована в журнале «Советский Музей», 1936, № 2. В настоящем издании печатается по машинописи, с сокращениями.*

графиков — Мазереля, Эллиса, Лафоржа, Грота и Девиса, Абрамовича, Борхарда, Кейля, скульптора Минны Гаркави и других [4]. Многие из этих выставок привлекли большое внимание советской общественности, переносились затем в рабочие клубы или перевозились в другие города [...] [5].

[...] Выставочный сезон 1935 года открылся небольшой выставкой молодой английской художницы Перл Байндер (р. в 1904 году) [6]. Художница неоднократно приезжала в СССР, является активной участницей Общества друзей СССР в Лондоне, членом недавно возникшей революционной организации «Artists International».

Перл Байндер — самоучка, происходит из пролетарской среды, она не получила никакого систематического художественного образования; ее природная одаренность позволила ей успешно выступить на поприще газетной и журнальной сатиры и книжной иллюстрации. Работа над книгой — одна из любимых сфер проявления таланта Байндер; она иллюстрировала ряд детских изданий, иллюстрировала классических и современных писателей; в последнее время занята созданием рисунков к книге, текст которой пишет сама.

В работах Байндер несомненно наличие экспрессионистических черт. Среда, в которой она выросла, тяжелые сцены жизни, которые она наблюдала, наложили болезненный отпечаток на ее творчество [...] Изображенная ею жизнь лондонской бедноты — безрадостна. Здесь нет места солнечному лучу, как нет места улыбке или радости. Тяжелое, беспросветное существование, мрачная убогость быта — вот что подчеркивает Перл Байндер в этой серии (1932 год). Разнообразнее, неожиданнее проявляется талант Байндер в поздних двух сериях, показанных ею на выставке, — в ее иллюстрациях к книге Годфрея «Изнанка сцены» (1933) и литографиях к книге «Случайные заработки», которую она пишет сама. Эти серии отличаются богатством и неожиданностью типажа, яркостью остроумно схваченных, сатирических, шаржированных черт. Байндер проявляет большую тонкость композиционной выдумки, остроумие в использовании технических ресурсов своего искусства. Ее стиль — в сочетании шаржа с наивностью, гротескности с реалистически переданной деталью, все это пронизано, хотя и в меньшей степени, чем в ее ранних работах, экспрессионистским изломом. Мир, который изображает Байндер, это мир театральных подмостков или мир полуголодного существования одиноких ремесленников, мелких кустарей, безнадежно борющихся с затягивающей их тиной нищеты; характерно, что искусство Байндер почти не знает изображения пролетария, мужественного, готового к стойкой защите своих прав.

Последние годы мы были свидетелями, как все более значительная часть художественной интеллигенции Запада, теряя веру в возможность разумного построения жизни на базе капитализма, начинает видеть единственный исход в пути, проложенном Октябрьской революцией. Рост симпатий к СССР, рост антифашистских настроений на Западе — несомненен. Однако далеко не все художники, переходящие на сторону пролетариата, нашли свой ясный путь в искусстве.

4
Перечисляя наиболее значительные выставки, организованные в стенах Государственного музея нового западного искусства в конце 1920-х — начале 1930-х гг., Б. Н. Терновец не упомянул выставку «Баухауз — Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928—1930», состоявшуюся в 1931 году. См. каталог под тем же названием (М., 1931); выставку современного итальянского искусства в том же году, выставку «Революционное искусство в странах капитализма» (1932/1933), которой были посвящены две статьи Б. Н. Терновца: «Борьба и палитра. Революционное искусство Запада» («Советское искусство», 1933, 20 января) и «Революционное искусство в странах капитализма» («Искусство», 1933, № 1—2), а также ряд мелких выставок.

5
Так, например, выставка «Баухауз — Дессау» была затем устроена в клубе завода «Каучук». В Казани была открыта выставка «Революционная графика в странах капитала» (каталог под тем же названием был издан в Казани в 1934 г.).

6
Выставка Байндер была открыта во время ее приезда в Советский Союз (конец 1934 — начало 1935 г.). С Перл Байндер в дальнейшем завязывается переписка. Она просит высылать ей иллюстрированные книги, в свою очередь посылает фотографии с работ английских художников. Она дает рекомендации желающим поехать в Москву. Рекомендует, например, Джона Грота из Чикагского Джон Рид-Клуба, характеризуя его как революционера и прогрессивного художника. Перл Байндер просит познакомить его с молодыми советскими художниками.

Их искусство часто отягчено грузом чуждых, мешающих их развитию особенностей, грузом неизжитых формалистических или экспрессионистических тенденций. Характерным примером подобного развития является путь Перл Байндер. Мы должны учесть сложность условий, в которых создалось ее искусство; препятствия, которые ей приходится преодолевать, чтобы правильно оценить усилия этой несомненно одаренной, тонко чувствующей и искренней художницы.

Прошлое другого характера приходится преодолевать Андре Люрса [7]. Архитектор Андре Люрса один из самых ярких и талантливых представителей тех тенденций строгой конструктивности формы, функционализма, утилитаризма, которые в новейшей европейской архитектуре представлены именами Ле Корбюзье, Гропиуса и других.

7
Выставка Андре Люрса была открыта в конце 1934 — начале 1935 года; к выставке был выпущен пригласительный билет-каталог (М., 1934).

Андре Люрса приехал в СССР с богатым опытом архитектурного строительства; он всегда с глубоким интересом изучал великую архитектуру прошлых эпох, закономерности, логичности в ее основе; в этом отношении он один из наиболее культурных и тонких мастеров современной архитектуры. Вместе с тем он блестящий новатор, смело ищущий новых путей, новых технических методов в разрешении задач, которые ставит архитектуре эпоха. Его отличают ясность концепции, изящество, легкость в ее решении.

Мог ли его талант найти нормальное развитие на Западе? Мог ли Люрса удовлетвориться положением выполнителя прихотей и капризов заказчиков? Ему, изучившему марксизм, было ясно «трагическое положение творчески работающих архитекторов в капиталистических странах» [8]. Он едет в СССР, чувствуя, что лишь здесь найдет выход из тупика, в котором находится архитектура в странах капитала.

8
Из статьи А. Люрса, написанной специально для выставки. Текст статьи был вывешен в залах выставки. Машинопись хранится в архиве ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Материал, который показывала выставка, охватывал деятельность Люрса за последние 5—6 лет. Что мог строить Люрса на Западе? Изящные виллы богачей, жилые здания, долженствующие приносить доход владельцу, гостиницы, где необычность и остроумие оформления должны были привлекать посетителей. Но вот среди ряда подобных проектов мы видим задание более серьезное, постройку, где в условиях господствующих капиталистических общественных отношений чувствуется скачок в будущее, — это школа для детей в Вильжюиф, парижском рабочем предместье, где большинство в муниципалитете принадлежит коммунистам. Несмотря на жесткую экономию средств, Люрса дает блестящее решение, которое могло бы быть с успехом использовано нашими молодыми архитекторами в развертывающемся у нас гигантском школьном строительстве. Школа в Вильжюиф целесообразно решена в своем плане, она ясна, удобна и радостна. Поражает тщательность и высокое качество оформления, строительной техники. Декоративная роспись, введенная Люрса (ее выполнял его брат, известный живописец Жан Люрса), еще более повышает общий тонус воздействия, внося элементы народности, праздничности.

Какие задачи ставил себе архитектор? Он хотел, чтобы его архитектура содействовала повышению культурного уровня рабочих масс, вместе с тем он искал эмоцио-



45. Франс Мазерель (справа) и Б. Н. Терновец на вокзале в Москве. 1935

нального воздействия в своей архитектуре, он хотел «придать архитектуре характер радости, света, легкости, психологически необходимых детям. Эта школа, построенная для детей рабочих, должна быть для них вестником нового времени, несущего всем довольство и равенство прав и обязанностей» *. Эти задачи были в значительной мере разрешены.

* Цитата из статьи Люрса.

На выставке фигурировал также и ряд проектов, которые Андре Люрса выполнил по приезде в Москву: здесь и жилые здания для рабочих метро, и проект школы в Пролетарском районе, и наиболее сложный проект — комплекс построек научных институтов по конкурсному заданию Всесоюзной Академии Наук. В этих проектах, часть которых уже осуществлена, выявлено стремление

Люрса к «новым формам, выражающим идеологию нового общества в период его строительства» *.

* Из статьи Люрса.

Небольшая выставка Люрса знакомила с одним из ведущих представителей архитектурной мысли Запада и давала ясную картину творческой эволюции мастера и характера преследуемых им задач *.

* Выставка состояла из фотографий разных размеров с проектов зданий и планов. Этот экспозиционно малоблагодарный материал нашел весьма удачное оформление. По инициативе Т. А. Боровой, работавшей над выставкой, фотографии были смонтированы на голубой бумаге, обрамлены белыми рамками — все это давало бодрый тонус всей выставке, подчеркивало те элементы изящества и простоты, которые имеются в творчестве самого Люрса.

Несомненно, центральной выставкой прошедшего года была выставка бельгийского революционного художника Франса Мазереля [9]. Имя Мазереля пользуется заслуженной популярностью в СССР. Мазерель приобрел международное значение, став фигурой интернационального масштаба еще в эпоху империалистической войны, когда он в своих политических рисунках смело бичевал виновников и пособников международной бойни, капиталистическую прессу, прислужничество церкви, скрытых и явных милитаристов всех мастей.

9 *К выставке был выпущен каталог «Выставка художника Франс Мазереель. Живопись. Рисунок. Гравюра на дереве». М., 1935.*

Он выдвинулся затем рядом превосходных гравюрных сюит, увлекательных «романов без слов», где он вскрывал противоречия современных общественных отношений, рисовал безнадежные попытки интеллигентов-одиночек пробиться к истине, к «солнцу». Внимательный и тонкий наблюдатель жизни Мазерель понял ее механизм, пружины, приводящие ее в действие, понял истинных хозяев капиталистического мира. Понял он также, что будущее человечества, освобожденного от войн, эксплуатации, социального неравенства, — в успехе того великого общественного опыта, который производится СССР. Мазерель неоднократно выступал против войны, против фашизма, в защиту СССР, в защиту жертв фашистского террора. Он активный член Ассоциации революционных художников и писателей Франции. Его произведения, в особенности его политические рисунки, или гравюры из сюиты «Город» бессчетное количество раз воспроизводились нашей прессой, были изданы отдельными сборниками; в наших журналах можно найти ряд больших статей, дающих его характеристику. Мазерель участвовал на выставке Революционного искусства [Запада] в Москве в 1926 году, прислал большой материал для персональной выставки гравюр и рисунков, устроенной Музеем Нового Западного Искусства совместно с ВОКСом в 1930 году [10] и затем показанной в рабочих клубах Москвы и в основных центрах Украины, однако до 1935 года в СССР не был ни разу. Первый приезд мастера, столь популярного, столь любимого нашей художественной (и не только художественной) общественностью, не мог не стать событием крупного значения.

10 *См. каталоги выставок: «Каталог выставки Революционного искусства Запада», М., 1926; и «Франс Мазереель. Иллюстрированный каталог выставки в Государственном Музее Нового Западного Искусства». М., 1930.*

Выставка, вместе с тем, имела и специальный интерес — она впервые показывала советской публике не только Мазереля-графика, но и Мазереля-живописца. Мы знали рисунки, книжные и станковые его гравюры, знали большие акварели Мазереля, живопись его была известна лишь по репродукциям. Мазерель привез с собою до 30 мас-

лляных работ, большинство которых составляли серию, посвященную жизни и борьбе пролетариата; меньшая часть живописных работ была создана Мазерелем в Экиане, вблизи Булони, где он проводит среди рыбаков несколько месяцев в году. Среди этих последних работ выделялась прекрасная большая марина.

Живопись Мазереля выдает его навыки графика; он любит эффекты черного цвета, он охотно оперирует им; большинство его живописных работ, как и его гравюры, созданы по воспоминанию, по воображению; свой творческий опыт графика Мазерель перенес и в область живописи. Впрочем, в отличие от своих гравюр, с их четким делением белого и черного, в живописи Мазерель избегает всякой четкости, сухости; его передачу формы можно скорее упрекать в известной живописной рыхлости.

Среди его рисунков выделялись большие листы, посвященные теме «Восстание», и серия иллюстраций к книге Геген-Дрейфюс «Ты будешь рабочим»; среди гравюр — сюита «Искупление» и ряд больших гравюр, в которых Мазерель обнаруживает такое мастерство в композиции белых и черных пятен и где он выявляет так ярко, лаконично и полно задуманный образ. Такие гравюры, как «Смерть» (фигура женщины у трупа рабочего), «Птица моря», «Рыбак и его дочь» — надолго врезываются в память.

Выставка Мазереля, расположенная в двух залах музея, пользовалась популярностью; к выставке, которую музей проводил вместе с ВОКСом, был издан каталог, в небольшой статье, написанной художником, отметим следующие строки, характеризующие общественное лицо Мазереля: «Я считаю, что художник нашего времени должен быть выразителем своей эпохи, должен уметь отражать ее лучшие мысли и чувства в наиболее прекрасной форме. Я не признаю «искусства для искусства». Я всегда считал и считаю, что искусство является средством, а не самоцелью; в наши дни оно должно быть средством, служащим лучшей части человечества в его борьбе за создание строя, исключающего эксплуатацию человека человеком и войну. Место художника — в первых рядах борцов за этот строй» [11].

Отметим, наконец, что советская пресса уделила выставке исключительное внимание[...]

Последней выставкой, устроенной музеем уже в четвертом квартале, была выставка чехословацкого художника Эрнеста Нейшуля; она проведена была музеем совместно с МБРХ и МОССХом [12].

Эрнест Нейшуль родился в 1895 году в Аусиге, пограничном городке бывшей Австрии; с детства обнаруживается его наклонность к искусству; встретив упорное сопротивление родителей, Нейшуль бежит из отцовского дома и испытывает порой крайнюю нужду и лишения, отрывая часы от работы для заработка, учится в художественных школах и академии Праги, Вены, Кракова. Подобно Мазерелю Нейшуль питает ненависть к империалистической войне и твердо решает в ней не участвовать; он симулирует болезнь и, когда это не помогает, бежит из госпиталя, скрывается, живет под чужим именем в Кракове и здесь сталкивается с представителями марксизма; по окончании войны он после краткого пребывания на родине живет в Бер-

11 *Из статьи «Мазереель о себе», датированной 10 мая 1935 года, в каталоге выставки художника (см. примечание 9), с. 5.*

12 *Выставка Нейшуля была устроена в связи с его посещением СССР. См. «Каталог выставки работ чехословацкого художника Эрнеста Нейшуль», М., 1935.*



46. Франс Мазерель с группой сотрудников
Государственного музея нового западного искусства
на выставке собственных произведений. 1935
В центре — Ф. Мазерель; крайний справа — Б. Н. Терновец.

лине, много путешествует, изъездив Европу, Африку, Америку, Индонезию, существуя на скудный случайный заработок художника, когда его не было — на заработок юнги, чернорабочего. С 1922 года он устраивается в Берлине и начинает снова систематически работать по живописи. Его первая выставка в 1927 году проходит с большим успехом; видные немецкие художественные критики видят в Нейшуле одну из «надежд германского искусства». Вторая выставка была устроена Нейшулем уже в 1932 году, в момент, когда фашисты шли к власти. Она была посвящена общей теме — берлинскому пролетариату, его жизни, борьбе, его попытке организоваться, добиться лучших условий существования; безработные в очереди или на бирже труда, нелегальные рабочие собрания, забастовщики, пролетарии, готовые к бою; трупы расстрелянных в уличном бою рабочих; фигура сидящего за решеткой революционера — вот тематика 22 картин, выставленных Нейшулем на второй выставке.

Над ними художник работал долго и упорно, замкнувшись в своей мастерской.

От этой выставки у Нейшуля осталось немногое — 5—6 картин; остальные были конфискованы и сожжены фашистами. Сам Нейшуль должен был снова скрываться, он переезжает затем в Чехословакию. Однако пребывание в Чехословакии — лишь временный этап; его цель — приехать и работать в СССР.

Летом 1935 года художник выполняет, наконец, свое давнишнее желание.

Художник привез с собой работы последних 5—6 лет; четыре большие картины относятся к остатку цикла картин, сожженного фашистами в 1934 году. Они обращают на себя общее внимание. Это «Безработные», «Пролетарии», «Биржа безработных», «Забастовка». Картины написаны в 1931 году. Палитра художника страдает темнотой. Однако реализм изображения, ярко переданный типаж, психологическая насыщенность делают картины экспрессивными, сильно действующими на зрителя.

Картины Нейшуля представляют не только художественный интерес — это исторические документы большого значения.

Работы 1934—35 годов, созданные в Чехословакии, оставляют несколько двойственное впечатление; палитра художника светлеет, становится яркой, праздничной. Нейшуль пишет пейзажи, портреты близких, чаще всего сцены труда — забойщиков, землекопов, мостильщиков, строительных рабочих, крестьян в поле. Моменты острых общественных конфликтов в его последующих работах не затрагиваются. Социальная и политическая насыщенность его творчества, по сравнению с его берлинским циклом 1931 года, ослабевает. Изображая чехословацких рабочих, Нейшуль думает об СССР, о поездке, к которой он готовится, он стремится показать «рабочих и трудящихся крестьян с учетом советской действительности, как хозяев завтрашнего дня на Западе» (из предисловия к каталогу). Эта трудная задача не всегда получает убедительное решение.

Выставка Нейшуля пользовалась большим успехом у публики; оценка нашей художественной общественности была менее однородной; можно было встретиться и с моментами критики, восставшей против определенных формально-технических приемов художника. Пресса отозвалась о выставке с большим вниманием, например, Моор поместил статью в «Известиях», большая статья была помещена в «Правде» («На новой родине»), отозвались «Литературная газета», «Советское искусство», газеты, выходящие в Москве на иностранных языках, и т. д. [13]. Закупочная Комиссия и здесь наметила к приобретению две картины Нейшуля * [14] [...]

* Этими выставками не ограничивалась выставочная деятельность Музея Нового Западного Искусства; остальные выставки обслуживали различные политкомпании, проводившиеся вне стен музея — в клубах, школах и т. п.[...]

13 *Имеются в виду статьи: Д. Моор. Выставка художника Нейшуля. — «Известия», 1936, 27 января; Л. Родионович. На новой родине. Выставка картин Нейшуля. — «Правда», 1935, 23 ноября; А. Дурус. Выставка Эрнеста Нейшуля. — «Литературная газета», 1935, 24 декабря.*

14 *Имеются в виду картины: «Безработные» (1931) и «Забойщики» (1935), вскоре поступившие в ГМНЗИ.*

II. О советской монументально-декоративной скульптуре 1930-х годов. Статьи

Монументальная группа Мухиной для павильона СССР на Международной выставке в Париже в 1937 году *

Перед своей отправкой в Париж монументальная группа Мухиной — рабочий и колхозница, высоко вздымающие над головами эмблему Советской власти серп и молот — была на короткий срок смонтирована на дворе завода ЦНИИМАШ. Монтаж происходил непосредственно на земле, зритель не мог видеть, таким образом, группы в нужном ракурсе. Поэтому представляется, быть может, несколько смелым выносить окончательное суждение о группе до ее постановки на тридцатипятиметровой вышке головной части павильона; полный свой эффект и воздействие скульптура Мухиной приобретет лишь в тесной связи с архитектурой самого павильона, для которого она задумана и выполнена. Тем не менее уже первоначальное ознакомление с группой позволяет говорить о ней как о большой победе советской скульптуры.

Советскому павильону на Парижской выставке отведено место вдоль берега Сены у Иенского моста, у склонов холма, на котором еще недавно возвышалась двурогая масса Трокадеро, а ныне будут виднеться более стройные и строгие пропорции Музея современного искусства. Основная точка зрения на павильон — профильная. Здание советского павильона рисуется продолговатым силуэтом, причем массивы его постепенно нарастают и дают взлет в своей головной части; это придает всему зданию динамику, создавая две силы — горизонтальное движение вперед и мощную вертикаль вверх. В своем решении Мухина ставит себе задачей выявить и подчеркнуть динамизм архитектуры в его двойном устремлении — вперед и ввысь. Горизонтальное движение создается складками одежд, откинутыми назад руками фигур, развевающимся шарфом, — вертикальное движение выявляется движением вынесенных вперед ног, постановкой торса и голов, вытянутыми вверх руками, несущими знаки советского герба. Таким образом, группа не является чем-то обособленным от здания; увенчивая и господствуя над ним, она тесно с ним связана, неотделима от его композиции, она выявляет и подчеркивает его динамику. Мы можем говорить в рассматриваемом случае об осуществлении синтеза двух искусств.

Мотив движения группы был намечен архитектором Б. М. Иофаном, автором проекта павильона. Мухина в своей трактовке темы значительно отошла от этого мотива, придав движению иной композиционный смысл и строя его на иных эффектах. В первоначальном проекте

* *В сокращенном виде под заглавием* «Мухина. «Рабочий и колхозница» *опубликовано в журнале «Искусство», 1937, № 4. В настоящем издании статья печатается с незначительным сокращением по машинописи с правкой автора. Статье возвращено авторское название.*

Иофана в увенчивающей павильон группе подчеркнуто диагональное движение вверх, которым автор как бы синтезирует нарастание высотности здания и одновременно устремление его вперед; у Иофана группа получает значение равнодействующей этих двух сил; мотив восхождения фигур выражает смысл этого движения; Мухина, как мы видели, сохраняет в композиции горизонтальное и вертикальное движение; борение этих сил создает композицию более разнообразную и богатую. Мотив восхождения у Мухиной отсутствует; вместо него дан мотив энергичного шага вперед на ровной плоскости. Дальнейшее крупное отличие решения Мухиной от проекта Иофана лежит в трактовке скульптурной массы. В то время как Иофан стремится свести фигуры к общей массе, Мухина строит воздействие своей скульптуры на четком ажурном силуэте. Группа выигрывает в выразительности, четкости объемов и форм.

Мухина была привлечена к разработке проекта группы одновременно с рядом скульпторов — В. Андреевым (автором первоначального эскиза группы), Манизером, Шадром [...] К этой группе конкурентов присоединился и Королев. Уже первый тур конкурса склонил чашу весов в пользу Мухиной. Решение Манизера было мало удачным, в композиции не было внутреннего напряжения, она страдала сухостью; в проекте Шадра динамика, присущая павильону, переводилась в tempo furiosa, фигуры в бешеном движении неслись вперед; Шадр дал проработанный проект, но этот проект лишь подчеркивал невыполнимость его замысла ни с композиционной точки зрения — его группа как бы слетала с постамента, ни с технической: проблема конструкции пятнадцатиметровой статуи, поставленной на одной ноге (женская бегущая фигура), — была задачей вряд ли разрешимой. Проект Мухиной отличался нешаблонностью решения, внутренним напряжением, удачно найденной связью со зданием. Мухина сразу приняла решение, которое сумела пронести через все изменения композиции: строить группы на выразительности ажура, избрать композиционным мотивом движение вперед, стремиться к созданию группы, выразительной со всех точек зрения.

Первый вариант, впрочем, несколько отличается от последующих. Рабочий дан полуобнаженным; ноги статуй, отнесенные назад, поставлены несколько ниже уровня вынесенных вперед ног; детали (например, складки одежды) не всегда убедительны. По указанию комиссара выставки, Мухина одевает мужскую фигуру в рабочий комбинезон. В начале сентября Мухина заканчивает второй вариант, вернее дает три варианта композиции группы, следуя указаниям, полученным ею от правительственной комиссии при просмотре первого эскиза: в первом варианте дана группа с богато разработанным мотивом развевающегося сзади по воздуху шарфа; во втором — мотив шарфа значительно облегчен; наконец в третьем — фигуры даны без каких-либо развевающихся сзади тканей. Последний вариант Мухина представляла по настоянию некоторых членов комиссии, убежденная в его нецелесообразности. Изъятие мотива шарфа обедняло композицию, делало движение маловыразительным, подрывало композиционную связь группы с архитектурой здания.

11 ноября состоялся, наконец, окончательный просмотр и утверждение проекта правительством. Впереди оставались крайне скудно отсчитанные дни; чтобы соблюсти график работы, следовало в течение месяца выполнить увеличенную до 3 метров модель группы — переходный этап, необходимый для последующего окончательного пятикратного увеличения группы до ее полной высоты в 15 метров. Хотя Мухина уже привлекла к сотрудничеству в работе двух талантливых своих учениц — Зеленскую и Иванову, для нее была очевидной невыполнимость задачи в такой краткий срок. Назревал кризис — резкое расхождение в требованиях между автором-скульптором и группой инженеров, на которых возложена была задача перевода статуи в материал. Спасительный исход был найден, наконец, руководителем строительства инженером Львовым, согласившимся делать пятнадцатикратное увеличение с метровой модели. К выполнению модели (высота фигур в 1 метр 10 сантиметров) Мухина теперь приступила с сосредоточенной энергией.

Здесь следует сказать несколько слов о технических моментах работы. Постановка скульптурной группы невиданного масштаба наверху здания, равняющегося по своим размерам восьмиэтажному дому, требовала применения новой техники, изобретения новых технических приемов. Нельзя было и думать о каком-либо тяжелом материале типа гранита, камня или цемента, нужно было создать статуи возможно более легкие, портативные, допускающие их перевозку на большое расстояние, их поднятие вверх и установку над полым зданием. Отливка из бронзы была бы слишком медленной, дорогой и безмерно увеличивающей вес статуи. Строителем павильона архитектором Иофаном было решено прибегнуть к новому, впервые применяемому способу выдавливания форм из тонкого листа нержавеющей стали (от полумиллиметровой до двухмиллиметровой толщины). Мухина еще работала над своей метровой моделью, а в это время по ее первоначальному эскизу группой инженеров строительства Дворца Советов уже делались вычисления каркасов обеих гигантских статуй и выполнялись эти каркасы в натуре. Более того, для ускорения работы, Мухина еще до окончания месячного срока работы над своей моделью, должна была отформовать и отдать на увеличение ноги статуй. Таким образом, когда 20 декабря законченная модель Мухиной поступила на завод, выполнение ее группы фактически уже началось.

Изготовленная Мухиной модель точными приборами разбивалась на пояски через промежутки в 1 сантиметр; полученный таким образом разрез форм увеличивался математически в 15 раз, являясь основанием для изготовления «лекал». Соединенные ряды лекал (через 15-сантиметровые промежутки) являлись основой негативной формы, изготовленной из дерева; внутрь этой формы вдавливались листы нержавеющей стали и получалась, таким образом, позитивная окончательная форма. Уже с первых шагов стало ясным несовершенство этого способа. Ошибки допускались рабочими-столярами при соединении лекал; искажение формы ими обычно не замечалось, так как изготовляемая форма была негативной. Сразу выяснилась необ-

ходимость срочного и энергичного вмешательства скульпторов, постоянного их контроля за работой. В течение 2 ½ месяцев Мухина со своими помощницами неутомимо работали в сборочном цехе — в пыли, среди непрестанного грохота машин, надрывая голос, тщетно пытаясь перекричать удары по металлу.

47. Обложка книги Б. Н. Терновца «Бурделль». 1935



Приходилось разбираться в негативной форме, смело исправлять недостатки, вырезать и наставлять «заплаты» из стального листа, там, где были грубые искажения формы.

Наиболее ответственные части были вылеплены в глине в натуральную величину также в кратчайшие сроки — это прежде всего обе головы и кисти поднятых вверх рук *. На выполнение в глине гигантских двухметровых голов уходило всего 2—3 дня, эти сроки объясняются лишь исключительным нервным подъемом, которым были

* Для этих ответственных деталей дальнейший процесс происходил путем наложения стальных листов на позитивную фигуру.

охвачены все работающие над статуями — и скульпторы, и инженеры, и рабочий персонал. Работали не считая времени, проводили на заводе долгие часы, порой сутками не покидая поста. В столь же напряженных темпах проходил и монтаж фигур во дворе завода, в непогоду, снег, слякоть. Вскоре гигантские каркасы статуй начали облекаться живой скульптурной плотью, привлекая внимание сотен проходящих, застаивающихся перед прозрачным проволочным забором завода. Статуи-гиганты, возвышаясь над окрестными строениями, были видны издалека. Реалистическая трактовка фигур, яркий и правдивый типаж лиц, бодрость, порыв, так прекрасно переданные в их движениях, победоносное мастерство выполнения — все завоевало работе Мухиной горячих сторонников среди зрителей самого разнообразного состава.

В своем окончательном варианте — метровой модели — Мухина исходила из варианта с облегченным шарфом; голова юноши рабочего, первоначально повернутая влево, в сторону девушки, смотрит теперь почти прямо против себя — изменение, также сделанное согласно указаниям приемочной комиссии. В остальном модель памятника мало в чем отличается от утвержденного проекта; все формы даны теперь более проработанными, продуманными: скульптору приходилось быть осторожным и внимательным, ведь всякое колебание, неполнота формы в модели, увеличенная в 15 раз, могла вырасти в крупную ошибку, мешающую восприятию статуи.

Группа четко рисуется со всех точек, ее круговой обход позволяет судить о богатстве ее силуэта. Женская и мужская фигуры поставлены рядом, фигура девушки несколько ниже, это позволяет избегнуть монотонности построения. Движения обеих фигур идентичны, но даны как бы в зеркальном отражении. У юноши высоко поднята левая, держащая молот рука и выдвинута вперед левая нога, правая рука широким жестом откинута назад; девушка выступает правой ногой, она поднимает серп правой рукой, левая рука откинута назад и держит конец шарфа; мотиву развеваемого ветром шарфа Мухина дает напряженное и выразительное решение, необычайно обогащающее композицию группы с боков и сзади. Фигура дана в мощном и вместе с тем торжественном, исполненном силы движении. Композиционное решение, принятое Мухиной, не вуалирует, а максимально раскрывает все формы тела, делая их предельно выразительными. Рабочий костюм юноши позволяет дать его мощный торс почти обнаженным; плотно облегающий фигуру девушки сарафан делает ясным ее строение. В трактовке развеваемой ветром юбки Мухина прибегает к богатой игре складок; они повышают экспрессию движений, они создают необходимый ритм; особенно богато фантазия скульптора разыгрывает развеваемый ветром шарф — здесь рождается целое море форм.

Все формы трактованы с присущей Мухиной энергией и четкостью (мы отвлекаемся от ряда мелких дефектов формы, явившихся в результате спешности монтажа, помятости, ошибок рабочих и т. п.); эта четкость придает группе ее подлинный пластический смысл.

Типаж лиц правдив; он является как бы обобщением повседневно встречаемых нами лиц. Однако эта обобщенность не идет за счет жизненной выразительности лиц. (Отметим, как известный недостаток, излишне выдвинутый подбородок юноши.) Смело смотрящий вперед взгляд, полураскрытый рот гармонируют со смыслом движения, полным порыва и пафоса.

Гигантская группа «Рабочий и колхозница» Мухиной — яркое и полноценное выражение советского реалистического монументализма. Успех Мухиной значителен и бесспорен. Ей удалось создать глубоко волнующий — волнующий именно своей правдивостью, силой жизненного обобщения — образ советской молодежи. Она дала этот образ в захватывающих, подлинно монументальных формах; она прекрасно увязала свою композицию со зданием, поняла и подчеркнула его динамику, насытила его высокой идейной напряженностью.

Всякому, кто следил за развитием дарования Мухиной, ее успех не покажется ни неожиданным, ни случайным. Удивительным, скорее, может представиться, что столь ярко выраженное монументальное дарование скульптора смогло проявить себя в развернутой форме, сравнительно, с таким опозданием — к 20-му году революции. Уже в ранних работах формирующегося художника, как [например] выполненная в годы войны «Пьета» или гигантские маски на авансцене Камерного театра (в его первоначальном помещении), совершенно ясно сказывалась не только способность, но и потребность скульптора мыслить крупными монументальными формами, обобщенными, торжественными, освобожденными от мелочей детализации. Теми же качествами отличались и работы Мухиной, выполненные ею в первые революционные годы и прежде всего оба варианта памятника Новикову, и первый вариант — фигурный, и второй, где дана полуфигура московского просветителя XVIII века *. Силой монументализма дышали и многочисленные эскизы и проекты памятников, представляемые Мухиной на конкурсы той эпохи, в которых Мухина неоднократно выходила победительницей. Отметим, как наиболее значительные, эскизы к Памятнику Революции для Клина, к памятнику Свердлову в Москве («Пламя революции»), к памятнику Загорскому в Леонтьевском переулке. В более поздних станковых работах Мухиной — в «Юлии», «Деревянном торсе», в «Крестьянке» — монументальные качества ее дарования выразились со всей определенностью.

* Оба варианта по различным причинам технического порядка не смогли быть отлиты и погибли в неотапливаемой мастерской.

Когда, в связи с выполнением первой пятилетки, страна начала выходить из полосы острых хозяйственных напряжений и стали вырисовываться перспективы гигантского строительства наших городов, интерес к монументальной скульптуре у нашей общественности стал быстро возрастать. Одновременно советская архитектура, преодолевая затянувшийся кризис, к которому ее привели абстрактность и схематизм формалистических установок, начинает вступать на путь освоения классического наследия.

Фасады зданий (вернее пока не столько фасады, сколько проекты фасадов) теряют свой мертвящий схематизм, они расцветают скульптурно; вопросы синтеза искусств приобретают все большую значимость.

Как на одну из ценных попыток постановки монументальных задач перед скульптурой следует указать на инициативу Треста скульптуры в Москве, давшего десяткам скульпторов проектирование городских фонтанов. «Фонтан национальностей» Мухиной являлся одним из интереснейших решений и был своевременно отмечен критикой (Грабарь) [15]. К сожалению, проект этот так и остался на стадии проекта, как не были осуществлены на практике дальнейшие монументальные замыслы Мухиной — мощный фриз для здания Межрабпома и монументальные фигуры («Эпроновец», «Наука») для фасада гостиницы «Москва»; и только привлечение к конкурсу для парижского павильона дало Мухиной впервые возможность увидеть осуществленными в гигантских масштабах свои скульптурные замыслы.

15
Имеется в виду статья И. Грабаря «Растет советский скульптор», опубликованная в журнале «Строительство Москвы», 1934, № 3.

Статуя «Рабочего и колхозницы» Мухиной — законное детище ее дарования, здесь с кристальной ясностью сказались его основные черты; мужество, энергия, внутреннее здоровье всегда характеризовали образы Мухиной, в ее творчестве не было следов излома, усталости, надломленности, оно всегда было оптимистическим и жизнеутверждающим, одушевленным глубоким внутренним порывом. Порыв, динамика не является у Мухиной чем-то внешним, надуманным; как раз в напряжении, динамике ярче всего, быть может, раскрывается существо ее дарования. Монументализм и динамичность характеризуют ее искусство, так же как они характеризовали искусство ее учителя Бурделя. [...]

В образах, созданных Мухиной, отражена наша героическая молодежь, ее отвага, ее порыв, ее устремленность к борьбе и победе. Пафос, героика, которыми проникнуты статуи, это те пафос и героика, которыми полна наша эпоха строительства и борьбы.

Возникновение в такой короткий срок этой монументальной группы является одним из чудес нашей действительности, но это «чудо» достигнуто колоссальным напряжением воли, плановостью, целесообразной координацией усилий многочисленных участников этой сложной работы.

Если группа Мухиной захватывает и поражает, если она представляется первым монументальным произведением, с подобной яркостью и силой отразившим эпоху, то все это вовсе не значит, что произведение это лишено недостатков; эти недостатки хоронятся, однако, не в существе замысла, они порождены большей частью спешностью работы, короткостью сроков, они являются также неизбежным следствием того, что работа по увеличению статуи была опытной, экспериментальной, что приходилось нащупывать новые пути и искать новые методы. На работе учились все участники, и они знают, что во многих случаях результатов можно было бы достичь более простыми и более точными средствами.

Декоративные фонтаны Ефимова и Кардашева на Химкинском вокзале *

Несколько дней тому назад был закончен монтаж двух больших декоративных фонтанов, выполненных скульпторами Ефимовым и Кардашевым для Химкинского вокзала в Москве. Можно сказать, что лишь теперь, с установкой этих фонтанов строительство Химкинского вокзала, одного из красивейших сооружений нашей эпохи, является вполне законченным. Архитектор Рухлядев с самого начала запроектировал эти фонтаны, расположив их в открытых полуциркульных колоннадах, которыми заканчивается с севера и юга здание вокзала. Фонтаны не только необходимы для общего декоративного эффекта здания, они в известном отношении раскрывают его идеологический смысл. Канал Волга — Москва своей конечной функцией имеет соединение северных и южных морей; фонтаны, расположенные на северной и южной оконечностях здания, должны символизировать, будить у посетителей мысль об этих морях Севера и Юга. Задача показа Юга выпала на долю Ефимова: веселые дельфины, играющие в морских волнах, сразу рождают ассоциацию залитых солнцем пространств Черного моря. Север достался Кардашему; белые медведи вокруг скалы и голосистая, хлопающая крыльями стая залетных гусей наверху ее, переносят в обстановку холодного севера.

Монументально-декоративная скульптура с большим тактом и в удачных пропорциях введена как необходимый элемент в большинство основных сооружений канала Волга — Москва. От монументальных статуй Меркурова у входа на Большую Волгу до единичных фигур и групп, украшающих многие башни шлюзов, и монументальных фигур на башне Химкинского вокзала (выполненных скульпторами Листопадом, Блюмом и Поповым) она радует глаз посетителя, повышает чувство бодрости, гордости своей эпохой, которое рождается всем видом грандиозных сооружений канала.

Архитектор Рухлядев поступил удачно, остановив для выполнения фонтанов свой выбор на скульпторе Ефимове и его бывшем ученике, молодом скульпторе Кардашеве.

Сочное, красочное дарование Ефимова, в котором так ярко сказался декоративный уклон, недостаточно еще оценено нашими архитекторами. Именно в наши дни, когда советская архитектура, отказавшись от голого схематизма решений, придает своим произведениям радостный и наряд-

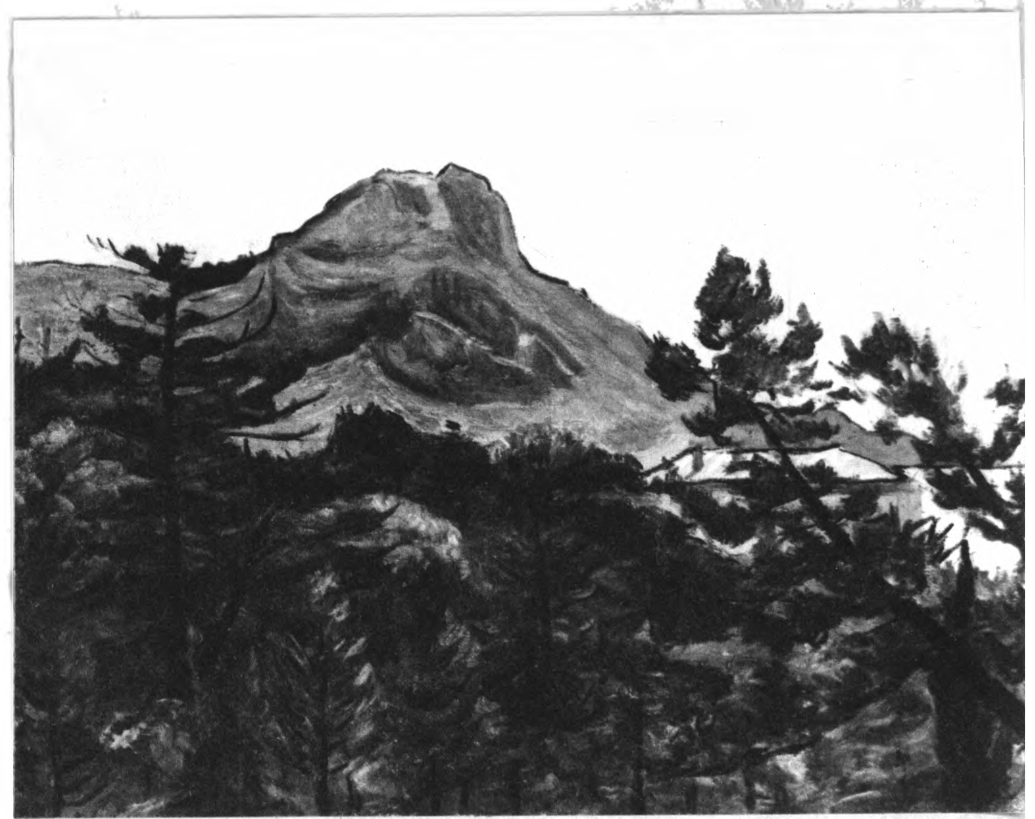
* *С сокращениями под названием* «Декоративные фонтаны на Химкинском вокзале» *опубликовано в «Архитектурной газете», 1938, 23 сентября* [16]. *В настоящем издании статья печатается по машинописи; восстановлено авторское название.*

16 *Опубликованная статья вызвала следующий комментарий автора:* «[...]Среди дня вышла, наконец, «Архитектурная газета». Статью о ефимовских фонтанах поместили, сократив на 50% и введя несколько своих глаголов и существительных[...]. К статье о фонтанах сделали ужасные фотографии, где ничего разобрать нельзя[...]» *(Из письма 23 сентября 1938 г.).*

ный облик, использование декоративного дарования Ефимова было бы особенно плодотворным.

Его порывистый и смелый талант разрывает оковы мелочного натурализма; откидывая второстепенные подробности, он ищет яркости, выразительности образа. Переводя

48. Б. Н. Терновец. Батилиман. Гора Илья. 1936. Масло



явления действительности в декоративный план, Ефимов идет путем упрощения, но отнюдь не обеднения действительности, ибо, вместе с тем, он акцентирует, заставляет звучать наиболее выразительные ее черты. Ефимов особенно силен как анималист, здесь полнее всего раскрывается его талант, его радостное ощущение жизни, влекущее художника к нарядным, красочным решениям. Следует особенно подчеркнуть смелую образную фантазию Ефимова.

Иногда в его работах чувствуется легкий отпечаток модерна, но гораздо сильнее ощущается тяготение Ефимова к народному творчеству, которое художник знает и любит; здесь один из истоков, один из стимулов его вдохновения.

Художественное дарование Ефимова не замыкается в рамках станковой самодовлеющей скульптуры. Оно всегда тянулось к жизни, украшению быта. Ефимов работает в области игрушки. Он иллюстрирует детские книги. Вме-

сте со своей женой, художницей Симонович-Ефимовой, он создает свой кукольный театр. Его вообще интересует театр, цирк, он охотно выполняет театральную бутафорию, если она дает возможность развернуться его декоративно-пластическому чувству. Выливаясь за рамки «чистого» искусства, дарование Ефимова стремится принять активное участие в строительстве жизни.

Как прирожденный декоратор Ефимов прекрасно чувствует материал; дерево, стекло, фаянс, металл по-новому звучат в его работах, художник раскрывает их дремавшие до того декоративные свойства. Особенно любит Ефимов применение кованого, гнутого металла; можно сказать, что именно ему обязана своим расцветом техника кованой меди, в которой выполнены многие популярные работы Ефимова — «Страус», «Индюк», «Рыбы» и другие.

В технике кованой меди выполнены и дельфины его нового фонтана. Их девять — прыгающих над волнами, ныряющих, отражающихся в глади бассейна, сверкающих на солнце своими упругими телами.

При внимательном рассмотрении можно заметить, что движения дельфинов сводятся к трем основным типам, однако разнообразие точек зрения и создаваемых ими ракурсов препятствует зрителю осознать это; повторность типов рождает здесь не монотонность, но дает основу ритму, которым проникнута композиция.

Общая композиция эффектна и нарядна, в особенности во время пуска воды; фонтан является естественным центром колоннады, сообщает ей полноту воздействия.

Три верхних, догоняющих друг друга дельфина расположены на больших стеклянных шарах — смелая выдумка Ефимова, вполне оправдывающая себя, в особенности при действии фонтанов, когда вода, струясь, обтекает прозрачное стекло и создает впечатление морской волны, над которой взлетели играющие дельфины.

Влажная, сверкающая на солнце медь, из которой выкованы дельфины, противопоставлена гранитному возвышению, находящемуся в центре композиции. Ефимов первоначально проектировал более легкую и простую форму; однако архитектор Рухлядев придал ей более сложную и расчлененную форму, как бы говорящую о богатстве, изобилии форм южной природы.

В фонтане, уже смонтированном и пущенном, необходимы известные исправления и доделки; прежде всего предстоит сделать более разнообразной и богатой игру водяных струй, решенных пока довольно примитивно; быть может, было бы целесообразно заменить миниатюрных рыбок, подающих струи воды, более декоративными и динамично трактованными, проникнутыми ритмом, оживляющим композицию фонтана.

Для полноты эффекта необходимо, наконец, позолотить дельфинов; в сухом состоянии медь принимает матовый оттенок, колористически недостаточно выделяясь на фоне серого гранита. Следует также учесть неизбежную под действием воды оксидировку меди, которая еще усилит ее матовость и затемнит ее. Лишь позолота придаст фонтану всю полноту его звучания.

Удачно справился со своим заданием и молодой скульптор Кардашев. Северные моря представлены в его фонтане барельефной группой белых медведей и стаей залетевших гусей. Медведи сделаны из мрамора и не вполне еще закончены; общая композиция масс ясна, но скульптор еще не завершил окончательную отделку формы. Три медведя фигурируют на фонтане: веселый, кувыркающийся медвежонок; вставший на задние лапы молодой медведь и третий — громадный, тяжело ступающий на все четыре лапы. Следует отметить композиционную ошибку Кардашева; фигура последнего медведя не может быть воспринята зрителем единым взглядом, она «обтекает» вокруг круглой формы стержня фонтана, зритель принужден воспринимать то переднюю, то заднюю часть фигуры медведя, никогда не видя ее целиком. Этот недостаток, к сожалению, уже неустраним.

Гуси наверху сделаны из той же золотистой кованой меди, как и дельфины Ефимова. Здесь удачная перекличка декоративного оформления обоих концов вокзала. Гусей шесть: три, с поднятыми крыльями, являются повторными, создающими основной ритм композиции, три других даны с различными, индивидуально решенными движениями. В целом создается оживленная, декоративно воздействующая группа. Отметим жизненность, правдивость движений, говорящих о наблюдательности молодого скульптора.

В отношении недоделок фонтана Кардашева (кроме, конечно, завершения работы по мрамору) следует повторить пожелания, уже высказанные по поводу работы Ефимова: это позолочение меди и дальнейшее усовершенствование игры воды.

В целом оба фонтана необычайно повышают общий декоративный эффект здания, перекликаясь на обоих концах его веселым сверканием меди и прозрачных струй. Нам казалось необходимым отметить постановку этих фонтанов и обратить внимание архитекторов на те богатые, до сих пор еще не использованные в достаточной мере возможности, которые обещает им сотрудничество с советской декоративной скульптурой [17].

17
Дополнительный материал к статье содержит письмо Б. Н. Терновца к Н. В. Яворской от 18 сентября 1938 года: «[...]Осматривали оба фонтана; есть мелкие недоделки, несколько снижающие впечатление. Идея фонтанов такова: канал соединяет северные и южные моря, фонтан должен символизировать эти моря. В открытых полуциркульных колоннадах, помещенных по концам вокзала, помещены: в северной колоннаде — фонтан Кардашева, в южной — фонтан Ефимова.
У Ефимова вокруг скалы играют веселые дельфины. Их девять, но это комбинация из трех основных моделей. Сделаны они из кованой меди (оказывается, однако, что кует не сам Ефимов, как я предполагал, а какой-то старый опытный мастер).
У Кардашева (молодого ученика Ефимова) фонтан, так сказать, двухэтажный: внизу, около скалы ходят и играют мраморные мишки, а на скале шесть бронзовых перелетных гусей, голосящих и расправляющих крылья. К сожалению, освещение не вполне нам благоприятствовало, на самые фонтаны как раз падала тень от перехода балюстрады. Когда мы приехали, воды не было, мы увидели фонтан, так сказать, еще в «сухом» виде. В ефимовском фонтане не нравилось однообразие тона серого гранита и потускневшей меди, но когда фонтаны пустили, медь заиграла, залоснилась и фонтаны стали выглядеть гораздо эффектнее. У Ефимова три дельфина помещены на стеклянных шарах, что тоже создает интересный эффект.[...]»

Памятник Пушкину (творческие уроки конкурса) *

[...]Осенью 1937 года, в Москве, в Музее Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина, была открыта выставка конкурсных проектов памятника Пушкину. Однако она не смогла оправдать возлагавшихся на нее надежд. Ни один из участников конкурса не дал решения, способного быть положенным в основу работы над памятником.

Конкурс этот был организован Пушкинским Комитетом; к сожалению, следует отметить, что организаторы конкурса не сумели использовать колоссального интереса наших художников к пушкинской теме, не сумели привлечь широкой художественной общественности к работе над памятником великому поэту, не смогли придать конкурсу значения центрального события нашей художественной жизни. Конкурс должен был бы стать организатором глубоко воспитательного характера, стимулирующим рост нашей скульптуры, подымающим ее на новую ступень. Этого, повторяю, не случилось. Конкурс не нашел достаточного отклика, оказался как бы изолированным от нашей кипучей современности.

Этот первый конкурс (организованный в 1937 году) был малочисленным; он включал заказные проекты шести скульпторов — трех ленинградцев и трех москвичей — Шервуда, Синайского, Лишева, Королева, Меркурова, Чайкова, и два монументальных проекта, выставленных в встречном порядке под девизами. Выяснение задач конкурса и анализ представленных проектов может быть небесполезен. Остановимся на архитектурно-пространственной и идейно-образной сторонах решения темы. Памятник не есть изолированное «станковое» произведение искусства, свободно переносимое в любую новую пространственную среду. Он сооружается «на вечность», он становится неотъемлемой частью городского ансамбля, профилируясь на определенных архитектурных, пейзажных комплексах, вступая с ними в объемно-пространственные, колористически-живописные и стилевые взаимоотношения. Он может организовать — а при неудаче дезорганизовать — площадь, на которой он расположен, он призван придавать жизнь пространству, заключенному в пределах этой площади, служить, порою, ориентиром городского движения. Отсюда чрезвычайная ответственность выбора места для памятника. Здесь должны быть продуманы самые разнообразные элементы — пространственная среда, в которой будет жить памятник, — окружающая архитектура, стиль зданий, их колорит, отсутствие или наличие зелени. Самым тщательным образом должно быть учтено освещение, так как нередки случаи, когда из-за пренебрежения к этому фактору памятники ставились против света и оказывались освещенными с тыловой

* *В сокращенном виде под заглавием* «Памятник Пушкину (опыт двух конкурсов)» *опубликована в журнале «Архитектура СССР», 1939, № 5. В настоящем издании статья печатается по машинописи с некоторыми сокращениями. Восстановлено авторское название.*

стороны. Важнейшей проблемой является установление правильной масштабности памятника; в этом вопросе должны быть проявлены особая сдержанность и такт и, прибавим, внимательное изучение реальных условий намечаемой пространственной среды. Ясно, конечно, что памятник не должен теряться в пространстве, не должен казаться мизерным по сравнению с окружающей архитектурой; но вредна и гигантомания, когда безмерно увеличенный в своих размерах памятник становится тяжеловесным, антихудожественным, не могущим быть правильно воспринятым зрителем (хотя бы из-за недостаточности точки отхода), когда детали и частности, искажаемые ракурсом, вылезают на первый план и нарушают единство. Мы не подымаем здесь суммы вопросов о связи пластических фигур с архитектурным постаментом, их пропорциональных отношений и т. п. Но необходимо, хотя бы вскользь затронуть вопрос о выборе нормальных точек зрения (или «секторов») восприятия памятника. Именно выбор этих точек зрения является решающим при установлении масштабов памятника. Пренебрежение к этой проблеме может нарушить воздействие самого величественного монумента, наоборот, учет и использование этого фактора может придать значимость и звучание даже сравнительно небольшому по величине памятнику. Планировкой площади, графиком движения зритель должен объективно подводиться к правильным точкам (секторам) восприятия памятника, которые он должен ощущать как наиболее «естественные», «нормальные».

Исходя из этих соображений, обратимся к рассмотрению места, отводимого для памятника Пушкину. Памятник устанавливается на Пушкинской площади (бывшая Биржевая площадь), перед величественной колоннадой Тома де Томона, в близком соседстве с великолепными ростральными колоннами. Место это — один из центральных узлов величественной панорамы Невы — таит в себе, однако, специфические трудности для использования его как площадки для памятника. Следует поставить, прежде всего, вопрос о восприятии памятника, о нормальном подходе к нему. Здесь возникает ряд сомнений.

Участники первого конкурса ставили памятник лицом навстречу течению Невы. На такое решение наталкивает вся пространственная композиция участка, его, так сказать, «динамика» — кажется естественным и соблазнительным обратить фигуру поэта навстречу простору Невы, навстречу ее катящимся волнам, навстречу вольному ветру. Но тут сразу раскрываются специфические трудности участка.

Расположенный в центре сравнительно небольшой площадки, памятник оказывается изолированным от мощного потока протекающих сзади людских масс; основная магистраль движения, проходящая от моста мимо здания Биржи, оказывается позади памятника, который для основной массы зрителей будет видимым со спины. Правда, для зрителя, желающего осмотреть памятник, возможен обход его кругом. Но размеры Пушкинской площади ограничены и не позволяют создать сколько-нибудь значительного расстояния для нормального отхода от расположенного в центре площади памятника. Берег вскоре обрывается, начинается

водная гладь Невы, то есть пространство, не могущее быть использованным при восприятии памятника. При дальнейшем отходе восприятие памятника становится вновь возможным лишь с набережной. Но расстояние оказывается здесь уже настолько большим, что памятник будет восприниматься лишь как далекий силуэт, как масштабно совершенно незначительная величина. Он не сможет выдержать испытания величайшей шири Невы, он затеряется в необъятном воздушном пространстве ее берегов. Но трудности возникнут и при восприятии памятника с близкой точки зрения, с лицевой его стороны, ибо нельзя ожидать, что памятник окажется достаточно импозантным по своей объемной массе, чтобы выдержать соседство такого крупного сооружения, как здание Биржи, на фоне которого он должен проецироваться зрителю.

Эти трудности не были преодолены ни в одном из представленных на первый конкурс проектов. Можно опасаться даже, что для многих участников эта проблема не вставала вовсе или не была осознана во всей своей глубине.

Обратимся к задачам образного раскрытия темы.

Что должен искать советский художник в облике Пушкина, какие черты его личности должны привлечь его внимание?

Художник, понятно, должен внимательно изучить весь иконографический и мемуарно-исторический материал, касающийся великого поэта, его задача не будет заключаться в повторении зафиксированного уже кем-либо из современников облика поэта, в протокольном воспроизведении его внешних черт, его одежды или привычной жестикуляции. Погоня за конкретностью исторических деталей, искание закрепления жанровых моментов не есть путь к созданию монументального образа, они могут привести лишь к раздроблению его, к натуралистической трактовке или стилизации. Внимание художника должно быть обращено прежде всего в сторону общей идеи, общей концепции памятника. Художник должен выработать ясное представление о поэте, выработать свое отношение к нему и вместе с тем осознать, какими сторонами своей личности, своего поэтического гения Пушкин наиболее ценен, наиболее связан с нашей эпохой. Тогда его суждение о поэте, его оценка отразят общие суждения, общее отношение к поэту нашей современности.

Это отношение страны к одному из величайших своих сыновей художник мог многократно почувствовать во время подлинно всенародного чествования Пушкина, оно проявлялось не только в выступлениях на торжественных заседаниях и в академических речах, но освещало бесчисленные заявления, идущие из гущи народных масс. Прекрасную, глубокую конкретизацию оно нашло в следующих замечательных словах передовицы «Правды» «Народные пушкинские торжества»: «Очищенный от всех случайных напластований, от всего, что обусловлено только преходящим историческим моментом, Пушкин предстает через сто лет перед нынешним поколением нашей страны как гениальный русский человек, лишь по паспорту сын дворянского сословия, а по всему своему духу, по пламенному порыву к свободе, по глубочайшей связи с народом, по любви

к народной России — как ее верный сын, угадавший великое ее будущее.

В свободном и мятежном облике Пушкина, в его широте и размахе, в его ненасытном стремлении к культуре, как и в его светлом разуме и ясной речи Советская страна узнает и себя, узнает те черты, которые воспитывают в молодом советском поколении Советская власть и Коммунистическая партия» («Правда», 1937, 2 февраля).

В этих словах художник мог почерпнуть стимул к смелым исканиям пушкинского образа, к выработке не протокольного повторения, а глубокой поэтической интерпретации данных действительности. К сожалению, большинство участников конкурса не сумело услышать этот призыв или не смогло воплотить ведущие черты гения Пушкина в ясном, покоряющем пластическом образе. Значение, величие поэта остались нераскрытыми.

Как разрешили участники конкурса эту коренную, стоявшую перед ними задачу? Одни запутались в сетях внешнего натуралистического подхода к облику Пушкина (проект скульптора Лишева), другие ограничивали историческое значение Пушкина толкованием его в первую очередь как мечтательного лирического поэта (проект скульптора Синайского), впадая при этом также в излишнюю акцентуацию костюмных деталей. Шервуд пытался образно представить и Пушкина, и мир пушкинской поэзии. Но тема была лишь поставлена, не решена. Проект Шервуда отличался пластической неоформленностью образов, на нем лежала печать столь чуждого гению Пушкина декадентствующего модернизма *, с его символикой и декоративностью.

* *Термин «модернизм» употреблен здесь Б. Н. Терновцом в смысле стиля модерн.*

Не раскрывал Пушкина и проект Чайкова; он был образцом внешне гармоничного, но внутренне холодного решения, использующего музейные реминисценции[...]

Это горение, эта напряженность угадывались зрителями в известной степени в проектах Королева и Меркурова, проектах сугубо эскизных, не сумевших дать ясного идейного и пластического раскрытия образа.

Пушкин Меркурова, закутанный в развеваемые ветром одежды, властно идет вперед, как бы борясь со стихией. В вознесенной на скалу фигуре Пушкина на эскизе Королева * чувствуется устремление навстречу ветру, уга-

* Королев ставит фигуру Пушкина на высокую скалу. Прием, перекликающийся с решением фальконетовского «Петра». Идея введения скалы как пьедестала памятника Пушкину может быть, нам кажется, оправданной. Каменная глыба пьедестала как бы вырывает поэта из тесного окружения города, переводит его в иной план, навстречу вечным стихиям ветра и моря. Этот мотив может содействовать более глубокой интерпретации образа Пушкина. Однако следует поставить вопрос о применимости этого мотива скалы к охарактеризованной выше пространственной среде памятника. Если бы памятник был поставлен согласно проекту Королева, каковым было бы его восприятие зрителем? Не ясно ли, что с ближайших точек зрения — с Пушкинской площади — он совсем бы не воспринимался (мешали бы скалы) или воспринимался бы со стороны спины фигуры и развеваемого ветром плаща. Профильное восприятие композиции, которое могло бы быть выразительным, теряло бы неизбежно весь свой эффект ввиду крайней удаленности точек восприятия (с набережных). Силуэт пушкинской фигуры казался бы совершенно незначительным сравнительно с массивом скалы, здесь не возникало бы тех гениальным путем угаданных отношений, которые существуют между фальконетовским всадником и несущей его скалой.

дывается протест, порыв к борьбе. Зритель, не удовлетворенный поверхностностью или холодом остальных решений, склонен был выделить оба эти проекта, чувствуя, что лишь в идейной и эмоциональной насыщенности образа может лежать путь к правильному решению проблемы пушкинского памятника.

49. Обложка и первая страница каталога со вступительной статьей Б. Н. Терновца. 1929

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ 13

• КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ •

2. Съезд
6. Пейзаж с мостом. Соб. В. А. Милашевского

ДАРАН, Д. Б.

8. Большой театр
9. Портрет
10. На реке
11. Репетиция балета.
12–20. Рисунки из серии „Балет".

Однако недостатки обоих проектов были слишком значительны, чтобы их можно было принять в качестве отправных пунктов последующей работы. Пьедестал в проекте Меркурова был в резком противоречии и с архитектурным окружением памятника, и с трактовкой образа поэта, данной Меркуровым. Разгадать черты Пушкина в фигуре, трактованной чрезвычайно обще, было почти невозможно; искаженным, окарикатуренным внешний облик поэта оказался в проекте Королева, и это обесценивало его, пожалуй, все же наиболее интересное среди проектов первого конкурса решение.

Безрезультатность первого тура конкурса на памятник Пушкину заставила Комитет по делам искусств приступить к организации второго конкурса. На этот раз комитет ставил своей задачей возможное расширение числа участников, вовлечение в конкурс широких кругов скульпторов, притом в значительной степени за счет увеличения участия молодых мастеров; новые списки участников составлены были с учетом пожеланий творческих союзов. Мы видим, действительно, на втором конкурсе уже 24 эскиза памятника

Пушкину. Все же всенародного характера и этот конкурс не имел; участники рекрутировались главным образом из среды скульпторов Москвы и Ленинграда, даже скульпторы крупнейших наших национальных республик не были представлены.

Другое отличие нового тура конкурса заключалось в том, что теперь это был не конкурс проектов, а конкурс эскизов; следовательно, требования к участникам значительно облегчались, ударение делалось не на всесторонней проработке темы, а на правильном общем подходе к задаче, на ярком и действенном выявлении образа Пушкина.

Этот конкурс был проведен в конце декабря — начале января 1939 года. Каковы же его результаты?

Мне кажется, и сейчас снова приходится констатировать, что конкурс не дал всех ожидаемых от него результатов, и если, как мы увидим ниже, можно говорить об удаче 2—3 конкурентов, то в целом создается все же впечатление, что результаты конкурса значительно ниже возможностей нашей скульптуры. Мало ярких решений, мало свежих идей, нет достаточной углубленности в задачи конкурса.

Как объяснить это явление?

Мне кажется, и сейчас снова приходится констатик двум моментам. Уроки первого конкурса оказались недостаточно продуманными, недостаточно учтенными участниками второго конкурса; большая доля ответственности падает здесь на наши творческие организации, недостаточно активизирующие своих членов на обсуждение творческих проблем конкурсов (следует здесь мимоходом отметить, что в процессе горьковского конкурса эта пассивность была в значительной мере преодолена) [18].

Вторая причина заключалась в недостаточном внимании, которое уделяли конкурсу многие его участники. В ряде работ чувствуется, что тема не волновала, не являлась центральной, властно покоряющей темой определенного периода творческого пути мастера. Поскольку это были лишь «эскизы», поскольку материальные предпосылки не могли вознаградить большого затраченного труда, многие (далеко, однако, не все) участники ограничивались фиксацией первых, казавшихся им удачными идей, не прорабатывали всесторонне проблематики конкурса. В результате — много сырых, недостаточно углубленных работ, трафаретность подхода, недостаточное овладение даже иконографическим материалом. А между тем открытый в Москве прекрасный Пушкинский музей давал, казалось, такие богатые возможности к углубленной, любовной, увлекательной работе над темой.

Большое количество эскизов не позволяет подвергнуть их более или менее детальному разбору.

Следует прежде всего остановиться на ограниченности, поверхностности замысла. Почти половина участников конкурса изображала (с большей или меньшей искренностью) Пушкина в позе декламатора, читающего свои стихи; этот мотив, сам по себе ограничивающий, обедняющий наше представление о поэте, трактован был таким образом, что в большинстве случаев не рождалось представления об обращении Пушкина к широким народным массам и при-

18 *Конкурсу на памятник А. М. Горькому была посвящена специальная статья Б. Н. Терновца:* «Памятник А. М. Горькому». — *«Архитектура СССР», 1939, № 7.*

ходилось говорить именно о «декламации» — театрально-приподнятой, как в эскизе Гаврилова, или холодно-сдержанной, как у Бирюкова. Работы Мануйловой, Синайского, Яковлева [Б. И.], Измалкова, Ингала, Боголюбова и других в значительной мере страдают аналогичными недостатками, почти неизбежно сопутствующими данному мотиву.

Для большинства авторов характерно, что их мало смущала сложность архитектурно-пространственной проблематики памятника, вернее они вовсе о ней не думали.

В связи с этим следует признать, что во многих случаях авторы мало работали и над постаментом (в данном конкурсе особенно ответственном), сосредоточивая усилия на разработке привлекавшей их пластической темы и довольствуясь приблизительно найденным, схематичным по форме постаментом, который будучи выполнен в натуре несомненно бы изуродовал памятник (как, например, в эскизе Шульца).

Необходимо поэтому с положительной стороны отметить усилия, направленные (не всегда, может быть, успешно) к разрешению пространственно-архитектурных задач памятника.

Здесь в первую очередь должен быть назван Григорьев [А. И.], дающий своеобразное, хотя и достаточно дискуссионное решение новой планировки и использования площади. В пространстве между мощными ростральными колоннами он ставит две меньшего масштаба, более стройных и легких колонны, увенчанные фигурками муз; эти дополнительные колонны, окаймляя небольшой по размерам памятник, создают вокруг него свою собственную пространственную среду, не позволяя ему потеряться в колоссальных масштабах томоновской Биржи и прилегающих воздушных пространств. Тонкая, но вместе с тем оспоримая концепция, ибо она нарушает великолепное единство томоновского замысла и вносит в него новый отличный по стилю, не сливающийся с закономерностью существующего классического ансамбля элемент *.

* Упомянем также, что фигура поэта дана Григорьевым в общих, эскизных формах, облик Пушкина не найден, движение лишено идейной значимости и пластически недостаточно выразительно.

Новое решение Пушкинской площади пытаются дать и молодые ленинградские скульпторы — Ингал и Боголюбов; однако оба предложенных проекта страдают громоздкостью, нецелесообразно разбивают и утяжеляют площадь и создают эффект, противоречащий основным принципам архитектурно-пространственного мышления Томона.

Известный интерес новизны представляют высотные решения памятника. В художественной практике мы знаем немало случаев удачного решения высотного памятника (в качестве одного из позднейших можно указать на памятник Мицкевичу в Париже, поставленный Бурделем; здесь фигура идущего поэта покоится на мощной колонне). Однако следует помнить, что высотное решение, извлекающее свой эффект главным образом из профильного восприятия, допустимо лишь в тех случаях, когда площадь вокруг памятника достаточно обширна и позволяет далевое восприятие памятника; на стесненной, небольшой площади высотное решение неизбежно приведет к ракурсам,

искажающим впечатление от расположенной наверху фигуры. Незначительная, сравнительно, величина Пушкинской площади является, таким образом, предостережением против применения здесь высотного решения. Вместе с тем новая, третья колонна, наряду с существующими ростральными колоннами, входила бы с ними в безнадежное и малоцелесообразное соревнование.

Это соображения общего порядка. Переходя к конкретным решениям, предложенным Грубе и Слонимом, отметим, что вертикаль, являющаяся у первого основным композиционным лейтмотивом, слишком навязчиво господствует, приводя к схематизации форм, что особенно чувствуется в трактовке фигуры. Решение получается монотонным и, вдобавок, не увязанным со стилевым решением существующего ансамбля.

Более тонко решение Слонима. Есть известное изящество в композиционном замысле его двойных колонн, несущих фигуру поэта, и связанных с ними фигур двух девушек, поставленных несколько диагонально, спереди и сзади колонн. Пропорции фигур девушек почувствованы правильно, фигуры легки, гармоничны. Однако эскиз Слонима страдает рядом существенных недостатков и, прежде всего, ненайденностью образа Пушкина. Нескладная, приземистая фигура, поставленная вверху колонны, вовсе не ассоциируется с образом Пушкина. Вместе с тем памятник плохо вяжется с ансамблем Биржи, кажется условным, претенциозным на фоне ее строгой и спокойной классики; высотный принцип, положенный в основу его композиции, вызывает все отмеченные выше возражения.

Ряд эскизов характеризуется не только нераскрытием внутреннего образа Пушкина, но и ненайденностью внешнего облика; может казаться, что авторы этих проектов не дали себе труда изучить иконографию Пушкина. Если в эскизе Домогацкого мы встречаемся с отсутствием портретной характеристики Пушкина, то это объясняется незаконченностью работы над эскизом, прерванной болезнью автора. Но что помешало ряду других скульпторов достигнуть минимально-обязательного сходства? Фигура на эскизе Добрынина поставлена эффектно, движение выразительно, но ни в характере лица, ни в фигуре не чувствуется Пушкин; в столь же малой степени отражает Пушкина фигура эскиза Писаревского; этим же недостатком страдает и эскиз Яковлева (быть может, не вполне законченный по болезни автора) *. Не отличаются портретным сходством эскизы Королева, Меркурова, Гаврилова. Конечно, эскизы Королева и Меркурова значительнее банальной театральности гавриловского замысла. Но новый вариант меркуровского проекта лишен динамики его предыдущего решения (хотя и здесь налицо стремление передать в облике поэта момент сопротивления враждебным стихиям). Менее интересным кажется и новое решение Королева; порыв, динамика сохранены, но, уточняя образ, художник несколько неожиданно пришел к обеднению его эмоционального и пластического воздействия.

* Кроме того, у Яковлева весьма рискованное, художественно малооправданное сочетание фигур Пушкина и присевшего на пьедестале пионера.

Из ряда других решений отметим эскизы Шульца, Мануйлова, Измалкова, Синайского, прежде чем остановиться подробнее на работах Мотовилова и Шадра. О неприемлемости решения постамента в эскизе Шульца мы уже упоминали; между тем в трактовке фигуры Пушкина Шульц рисуется культурным, опытным мастером; он хорошо чувствует форму, в фигуре есть движение, хотя она и кажется излишне грузной. В подходе к образу Пушкина у Шульца есть черты мужественности, серьезности, заставляющие зрителя задержаться на его проекте.

Те же элементы мужественности, отважной решимости звучат и в одном из решений Измалкова (в том, где Пушкин дан с согнутой у груди рукой). К сожалению, и проект Измалкова, как и проект Шульца, страдает недостаточной передачей характерных пушкинских черт.

Пафос движения Пушкина в эскизе Синайского кажется несколько театральным, он не заражает. Симметричный жест обеих приподнятых рук должен утомлять при длительном восприятии. Лицо поэта не лишено сходства, и вся трактовка памятника показывает работу опытного мастера.

Оригинален замысел Мануйлова. Пушкин дан возлежащим на скале, отдающимся мечтам и творчеству (перо в правой руке). Замысел, неплохой сам по себе, выражен пластически недостаточно убедительно. От Мануйлова, автора спорного, но талантливого проекта первого гоголевского памятника, можно было ожидать более богатых и смелых решений. Вместе с тем памятник, относимый художником к воде, к самому краю площадки, лишен будет нормальных точек восприятия; основным окажется восприятие его сзади, где памятник совсем не выразителен. Замыслу Мануйлова присуща известная интимность; это, конечно, не всенародный, монументальный памятник поэту, а статуя паркового, несколько декоративного характера.

Переходим к двум решениям, представляющимся нам наиболее заслуживающими внимания.

Эскиз Мотовилова выделяется серьезностью замысла, проработанностью. Пушкин изображен в сюртуке, на прогулке; он остановился в задумчивости, его левая рука заложена за борт сюртука; в правой он держит цилиндр и опирается на трость; поза естественна, спокойна. Фигура хорошо поставлена, пластически интересно проработана; удачно найдено гармоническое отношение невысокого простого круглого постамента и фигуры.

Пушкин изображен в зрелом возрасте; его лицо экспрессивно, в образе поэта автор подчеркивает черты не только раздумья, но и какой-то печали.

В известной мере образ, созданный Мотовиловым, перекликается с известным памятником Опекушина в Москве. Хорошо слаженный эскиз Мотовилова кажется, однако, скорее проектом небольшого, интимно трактованного памятника поэту для небольшой ограниченной площади (или парка), чем монументом, воздвигаемым на столь ответственном и парадном месте. Здесь он, несомненно, будет недостаточно величественным, недостаточно монументальным. Замкнутость, статичность образа, созданного Мотовиловым, уместные в другом окружении, снизили бы здесь воздейст-

вие памятника; он казался бы пассивным, лишенным активирующей силы. Образ поэта, найденный Мотовиловым, при всей серьезности подхода художника к теме, кажется все же слишком узким, не раскрывающим подлинного значения, величия Пушкина.

Среди представленных работ эскиз Шадра является, пожалуй, единственным, который, при всей своей незаконченности, создает новый, значительный, внутренне наполненный образ, единственным, который обещает вырасти в большое монументальное произведение. Этот эскиз явно недоработан, многое в нем еще сыро, требует дальнейшего уточнения (в особенности в трактовке фигуры, одежды, плаща, пьедестала), но в нем присутствует основное: он рисует Пушкина, он пробуждает волнение, которое испытываешь при приближении к подлинным произведениям искусства.

Шадр дает нам Пушкина-поэта; его лицо одухотворено внутренним пламенем; оно полно торжественности, сияния и, вместе с тем, известного трагизма. Это разнообразие и сложность чувств создают богатство образа. В движении фигуры есть напряженность, порыв. Она словно вырастает, подымается, полная внутренних сил.

Еще раз подчеркиваем большую эскизность проекта. Одеяние Пушкина, пышно лежащие драпировки только намечены. Очевидно намерение автора — дать торжественно и широко звучащую композицию, богатую симфонию пластических форм. При дальнейшей разработке и уточнении образа художнику предстоит трудный путь. Ведя форму ко все большей сжатости и четкости, нужно будет избежать опасностей уклона в детализацию, разбивающую целое, нужно сохранить широту, величие образа, нужно ни на минуту не позволить частному, второстепенному затмить основное. Необходимо, чтобы при всей своей пластической выразительности и богатстве одежды, плащ, постамент оставались бы подчиненным моментом, звучным аккордом, не заглушающим основной мелодии произведения, а вливающимся и усиливающим ее.

Интересно и архитектурно-пространственное решение, даваемое Шадром; оно также представляется нам наилучшим решением при трудных условиях задания.

Шадр располагает памятник на краю балюстрады, отделяющей площадку от реки; но он обращает памятник не к реке, а к площади Биржи; памятник будет, таким образом, проецироваться на фоне Невы, ее набережной, Зимнего дворца и силуэта Петропавловской крепости. Об эффектности, действенности подобного восприятия дает известное представление акварельный эскиз проекта.

Отнесение памятника не на центр, а на край площадки имеет и ряд других преимуществ. Перед памятником создается пространство, необходимое для его правильного восприятия; мощный людской поток, проходящий по магистрали между зданием Биржи и памятником, будет воспринимать памятник в нормальных условиях, с его фасовой стороны, а не со спины, как в тех проектах, где Пушкин обращен лицом к Неве. И, наконец, — а это тоже очень существенно — памятник не будет теряться от соседства Биржи, сохранит свою самостоятельную архитектурно-пространст-

венную ценность, как выразительный элемент, не растворенный в пластическом ансамбле Биржи, но гармонирующий с ним.

Из всего этого следует, что в практическом осуществлении памятника чрезвычайно возрастает роль архитектора, который явится здесь активным сотрудником скульптора. Встанет труднейший вопрос масштабов памятника (правильнее всего этот вопрос решить проверкой фанерных силуэтов на натуре). Консультация архитектора необходима и при создании постамента памятника; треугольное основание, введенное сейчас Шадром, случайно и не может быть оправдано. Здесь необходимо более тонкое решение.

Нам кажется, что эскиз Шадра настолько внутренне значителен, что оправдывает поручение художнику сооружения большого, проработанного проекта памятника. Этот проект явится экзаменом, показывающим, насколько сумеет скульптор пронести до конца найденный им волнующий, поэтический образ, насколько, уточняя его, преодолеет опасности возможного измельчания и сухости.

И. Д. Шадр — один из наших наиболее одаренных и опытных художников. В прошлой творческой карьере этого скульптора нередко боролись противоречивые начала — романтической приподнятости замысла и академической сухости в трактовке форм. В последних работах Шадра мы видим, как его возмужавшее дарование сдерживает, умеряет порывы его темперамента, обращая их не на внешнюю аффективность жеста, а на напряжение, динамику внутреннего образа. Вместе с тем и стиль Шадра, освобождаясь от былой засушенности, приобретает широту и мощь. Все это позволяет ожидать, что трудная, ответственная работа над монументальным памятником Пушкину встретит в нем достойного исполнителя *.

* Нам представляется оправданным заказ проработанного большого проекта и Мотовилову. По основаниям, изложенным выше, его проект кажется нам малоподходящим в центре Невы, в роли торжественного, народного памятника поэту. Но по серьезности своего замысла, по крепости своей проработки он достоин быть осуществленным. В другой обстановке, в другом архитектурном окружении он окажется вполне выполняющим свое назначение. Комитет не будет испытывать недостатка в претендентах, желающих видеть у себя на площади этот памятник.

Проблема монументального, подлинно народного памятника Пушкину могла возникнуть только в нашей советской действительности.

Жизненным и полноценным, остающимся навеки произведением памятник будет только тогда, когда в его основу будет положена глубокая, плодотворная идея и когда эта идея найдет свое выразительное, пластически ценное воплощение.

Памятник Пушкину должен дать Пушкина-поэта, выразить существо его солнечного и жизнерадостного творчества, его глубокое здоровье, его реализм, его народность и, вместе с тем, его мятежный, свободолюбивый дух.

Памятник Пушкину-поэту должен дать глубоко правдивый и вместе с тем полный внутренней поэзии образ; запечатлевая его страстный и одновременно такой прозрачный и гармоничный гений, он сам должен нести в себе начала ясности, внутреннего богатства и высшей гармонии.

Рассмотрение проблемы постановки памятника Пушкину в нашу эпоху было бы неполным, если бы изучение результатов проведенных конкурсов мы не дополнили бы анализом удачного — на наш взгляд — решения задачи интимного паркового памятника поэту, данного скульптором С. Д. Лебедевой.

В связи со столетним юбилеем Пушкина Лебедева была привлечена Юбилейным Пушкинским Комитетом к работе над проектом памятника Пушкину. Однако она не приняла участия в конкурсе на памятник Пушкину в Ленинграде, а остановилась на теме более ограниченной: на проектировании памятника для Михайловского. Эта задача более отвечала характеру дарования художницы, она позволяла установить более интимный подход в трактовке образа поэта. Памятник Пушкину в Ленинграде на фоне классической архитектуры Тома де Томона должен дать образ эпической широты, героического звучания. Автор памятника Пушкину в Михайловском имеет право — вернее обязан — выделить специфические моменты, характеризующие отношения Пушкина к Михайловскому. Отсюда возможность более интимного, лирического решения темы.

Образ Пушкина с давних пор привлекал художницу. Теперь, когда Лебедева встала перед задачей воплощения любимого образа, она с новым вниманием пересмотрела знакомые изображения поэта. Все эти материалы, как и словесные описания облика Пушкина, оставленные современниками, послужили основой нового, самостоятельного образа, создаваемого художницей. Эскиз памятника представляет фигуру поэта, стоящую на невысоком стройном постаменте (отношение фигуры к постаменту 9 и 7); постамент расположен в конце небольшого водоема; серебристые струи воды падают вниз по обеим сторонам постамента, расширяя зрительно его масштабы. В пропорциях памятника чувствуется ритм, ясная гармония частей.

Пушкин изображен стоящим, опершись о дерево; он в длинном сюртуке, шляпа не покрывает его непокорных кудрей; его руки перекрещены, ноги закинуты одна за другую — поза типичная для эпохи. Ветви дерева, широко разветвляясь справа и слева от фигуры, овевают ее, словно крылья. Здесь, на природе, отдающийся ее обаянию, поэт наедине с самим собой, он погружен в мир поэтических видений. Его глаза широко раскрыты, он словно слушает внутренний голос.

Таков образ Пушкина, созданный Лебедевой, образ убедительный, полный внутренней жизни. Выразительность его достигнута без применения какой-либо акцентуации повышенных напряженных жестов. Простотой, естественностью, подлинной поэтичностью он выгодно отличается от большинства образов Пушкина, созданных за последние годы.

Не следуя дословно ни одному из известных портретов Пушкина, Лебедева дает свое новое, самостоятельное толкование образа поэта. В ее толковании нет ничего утрированного, парадоксального; как и работы Лебедевой с натуры, образ Пушкина привлекает своей правдивостью; он отвечает в основном той концепции, которую мы составляем об облике поэта. «Над воображаемым образом работаешь так долго и упорно, — говорит Лебедева, — пока все

не становится ясным, пока не начинаешь верить в создаваемый образ, как в натуру» [19]. Эта вера художницы в подлинность образа передается и зрителю.

Удачно передано движение поэта; фигура Пушкина рисуется стройной, изящной, легкого сложения; вместе с тем его фигура создает впечатление о человеке невысокого роста, каковым и был Пушкин в действительности.

Памятник, задуманный Лебедевой — памятник интимный. Можно думать, что лиричность замысла будет особенно полно ощущаться в уединенной тишине Михайловского.

19 *Эта мысль, по-видимому, была высказана художницей в личной беседе с Б. Н. Терновцом, так как ни в данной статье, ни в монографии «Сарра Лебедева» (М.-Л., 1940), где Б. Н. Терновец вновь приводит эти слова, их письменный источник не указан.*

Скульптура Дворца Советов *

Величайший памятник нашей эпохи — Дворец Советов — мыслится как комплексное сооружение, в осуществлении которого примут участие все виды пространственных искусств [20]. Дворец Советов будет ярчайшим воплощением идеи синтеза искусств, синтеза архитектуры и скульптуры в первую очередь. Недостаточно знать, однако, что гигантское, смело уходящее ввысь сооружение будет увенчано стометровой статуей Ленина, нужно дать себе ясный отчет, что вся архитектурная часть дворца будет в первую очередь иметь назначение служить величественным постаментом статуи вождя, что весь Дворец Советов будет восприниматься как неделимый, грандиозный памятник великому творцу Октября.

Воздействующая роль памятника — помимо торжественного звучания небывалых масштабов сооружения — будет покоиться, прежде всего, на силе, величии, выразительности созданного скульптором образа Ленина. Вот почему так гигантски возрастает ответственность, ложащаяся на скульптора С. Д. Меркурова, призванного воплотить в жизнь, найти окончательные формы грандиозному замыслу.

Как известно, после закрытого конкурса на эскиз фигуры Ленина для Дворца Советов, проведенного в 1937 году, лучшим был признан эскиз С. Д. Меркурова, который и положен в основу работы над статуей. В дальнейшем Меркуровым был представлен более проработанный вариант фигуры в 1,5 метра и ведется дальнейшая работа.

Наличие утвержденного Правительством эскиза фигуры Ленина, данной в определенном смысловом движении, в определенном повороте, должно приниматься в дальнейшем как исходное положение для всей работы в этой области. Мысль архитекторов, авторов проекта и всего коллектива сотрудников должна быть направлена на достижение наиболее органического сочетания гигантской фигуры Ленина со всей архитектурой дворца, на достижение подлинного, высокого синтеза обоих искусств.

20 *После ряда конкурсов на проект Дворца Советов в Москве, проведенных в начале 1930-х годов, был принят для окончательной доработки проект Б. Иофана (1932 г.). Автору, совместно с архитекторами В. Щуко и В. Гельфрейхом, было поручено разработать окончательный проект, который и был утвержден для строительства. Имея в виду именно этот проект, пишет Б. Н. Терновец свою статью.*

* *Под названием «Задачи скульптуры», в сильно сокращенном виде статья была напечатана в журнале «Архитектура СССР», 1939, № 6. В настоящем издании печатается по машинописи с правкой автора; статье возвращено авторское название.*

Помимо этой центральной проблемы всего строительства встает ряд других задач, ей подчиненных, в нее вливающихся: такова задача художественного оформления Дворца Советов, в котором монументально-декоративной скульптуре отводится обширная роль. Подготовляемые к проведению общесоюзные конкурсы на художественное оформление Дворца Советов намечают ряд значительных объектов монументальной скульптуры: памятники Марксу и Энгельсу, которые предположено воздвигнуть по обоим концам колоннады у главного входа во Дворец Советов; два пояса рельефов в 4 и 6 метров высоты и до трех километров длиною; две монументальные многофигурные группы, помещаемые с обеих сторон гербовой части на особых возвышениях над нижним ярусом дворца; восемь монументальных скульптурных групп, которые будут сооружены на пилонах, фланкирующих нижний и средний барабаны дворца. Кроме этого, предположена многообразная скульптурная декорация внутренних помещений дворца, в частности: монументальная композиция для Большого зала дворца, две группы по обеим сторонам сценической арки Малого зала, монументальная скульптурная декорация ряда фойе и других помещений. Вместе с тем возникло предположение об установке ряда статуй предшественников научного социализма — социалистов-утопистов, по обеим сторонам аллеи (лестницы), идущей к главному входу. Список подобных статуй сейчас прорабатывается, равно как и уточняется тематика рельефов и монументальных скульптурных групп.

Мы видим, таким образом, что советской монументальной скульптуре, в связи со строительством Дворца Советов, предстоит решить ряд разнообразных и сложных тем, многие из которых являются беспрецедентными в истории советской, да и мировой скульптуры — по своему характеру, по грандиозности своих масштабов.

Постараемся конкретизировать отдельные задания, учитывая, вместе с тем, роль и значение скульптуры в общем комплексе художественных элементов Дворца Советов.

Начнем с заданий, представляющихся наименее сложными.

К их числу может быть отнесена проектируемая «аллея» статуй предшественников научного социализма; по своим размерам эти статуи будут сравнительно скромного масштаба, вряд ли превышающими две-три натуральные величины.

Два момента должны в особенности привлечь наше внимание: характер трактовки образа, а также то обстоятельство, что эти фигуры образуют некий общий ансамбль, некое единство архитектонического порядка.

Следует, прежде всего, подчеркнуть глубокую целесообразность создания подобной «аллеи» исторических фигур предшественников научного социализма. Напоминая о том, что мысль о более совершенном, более справедливом устройстве общества волновала лучшие умы человечества, эта историческая «аллея» вводила бы приближающихся ко Дворцу Советов посетителей в круг идей, образов, социальных построений, которые нашли свое завершение в выработке гениальной научной концепции Маркса—Энгельса,

продолженной, развитой и превращенной в дело всемирно-исторического значения Лениным.

Фигуры великих утопистов, пробуждая в зрителях воспоминания о человеческой мысли, сквозь мрак и тяготу окружающей жизни искавшей выхода к лучшему будущему человечества, настраивали бы их на серьезный и торжественный лад, подготовили бы их к осознанию великого значения памятника творцу Октября.

Вместе с тем, подобная аллея перекликалась бы с любимой ленинской идеей, с его планом монументальной пропаганды, являясь частичным выполнением ленинского завета (частичным потому, что ленинский план монументальной пропаганды включал памятники по более широкому принципу); осуществление ленинской идеи именно здесь, в преддверии памятника ему посвященного представляется совершенно оправданным.

Следует, вместе с тем, подчеркнуть всю трудность и ответственность этого, казалось бы, простого задания.

Советская скульптура, возросшая и возмужавшая, не вправе повторять ошибок своих детских лет. Всем памятна неудача молодой советской скульптуры при решении поставленной перед ней задачи в 1918—1919 гг. Помимо общей художественно-технической незрелости (значительная часть участников только что вышла из стен училищ и академий) и отсутствия опыта монументальной практики, на результатах этого широко задуманного начинания роковым образом сказалось неумение правильно поставить задачу: вместо искания правдивого и глубоко жизненного образа, показа исторического значения данного лица, художники, в большинстве своем, увлекались задачами внешнего порядка: формалистическими экспериментами, искажавшими реальные данные, делавшими неузнаваемыми знакомые черты, внешним стилизаторством, когда внимание художника обращалось на «обыгрывание» жеста, костюма, исторической бутафории и приводило к чисто внешней трактовке объекта изображения и т. п. В результате выхолащивалось глубоко идейное содержание ленинского плана монументальной пропаганды.

Может ли оказать нашим скульпторам значительную пользу изучение опыта европейского искусства 19—20 веков? Абстрактной природе классицизма было чуждо стремление к передаче жизненно-полноценного исторического образа. Увлечение историзмом, национальным прошлым страны, столь характерное для первой половины 19 века, привело к пышному расцвету исторической живописи и породило аналогичные тенденции в скульптуре. Однако подлинное проникновение в прошлое, создание ярких, драматических, захватывающих образов давалось немногим (в живописи — Делакруа). И романтики, и представители академически-натуралистического лагеря грешили в основном общим пороком: чисто внешним подходом к теме, повышенным интересом к исторической бутафории, служившей романтикам предлогом к развертыванию красочных симфоний, а натуралистами передаваемой с утомительной мелочностью; вместе с тем увлечение историческим анекдотом отвлекало от глубокого осмысливания драматических коллизий прошлого.

Как обстояло дело в скульптуре? В первой половине 19 века мы наблюдаем многочисленные статуи исторического характера, в большинстве своем изображения царствовавших в прошлом государей, их полководцев и министров, а также писателей и пр. Их поток не прекратился и во второй половине 19 века, когда интерес к исторической живописи уже явно спал. Статуи подобного рода заполняют парки и площади большинства европейских городов, водружаются перед официальными зданиями. В большинстве своем они страдают внешним подходом к теме, трафаретностью приемов, театрализацией образа, увлечением внешними эффектами передачи старинных костюмов и т. д. В целом они однообразны и скучны. Они вырождаются порою в такие крикливо-лживые проявления узколобого национализма, как «знаменитая» «Аллея победы»[21] — характерная художественно-политическая затея воинствующего германского империализма.

21 *Имеется в виду скульптурный ансамбль (1898—1901 гг.) в Берлине в парке Тиргартен.*

20 век принес европейской скульптуре скорее дискуссии о монументальности, чем подлинное ее возрождение; монументальность понимается по-прежнему слишком внешне, сводится к масштабности, упрощению, схематизации формы; образ остается внешне понятым; отсутствуют глубокий замысел, глубокая идейная насыщенность произведения — подлинная предпосылка формирования монументального искусства. Скульптура идет путями архаизации, эклектического использования приемов старого искусства, стилизации, схематизма. Нет, изучение новейшей европейской монументальной скульптуры обогащает скорее чисто негативным опытом, пониманием опасностей и ошибок, которых следует избегать в практике советской скульптуры. Плодотворные стимулы, живительные толчки для своих поисков молодой советский скульптор найдет скорее в творениях мастеров Ренессанса, в убедительных, заражающих своей экспрессией и жизненностью образах, созданных Верроккьо, Донателло, живописцем Андреа дель Кастаньо и другими мастерами Ренессанса; он оценит цельность замысла, яркость характеристик, богатство пластического языка, здоровье, силу, жизненный напор этого молодого искусства.

В передаче исторических тем мы вправе требовать раскрытия их конкретного своеобразия. Но, с другой стороны, мы ни на минуту не должны забывать о том, что статуи проектируемой исторической аллеи не будут восприниматься изолированно, что они составляют некий ансамбль, некое единство; этот ансамбль должен восприниматься как нечто целостное, внутренне спаянное; отсюда требование единообразия масштабов и материалов, отсюда вытекает и более глубокое требование единства художественного стиля — вернее манеры, в которой будут выполнены статуи. Мы вовсе не ратуем за однообразие, всеобщую нивелировку искусства; если бы эти статуи стояли свободно в парке, можно было бы допустить самое большое разнообразие в решении задачи — начиная от материала, цвета, размеров, манеры и т. п. Здесь же само расположение статуй, их роль в общем архитектурном комплексе дворца диктует единство подхода. Практически оно будет лучше всего достигнуто, если вся аллея будет поручена группе скульпторов или бригаде, под руководством одного мастера.

Перед обоими крыльями колоннады главного входа будут поставлены памятники Марксу и Энгельсу, творцам научного социализма. Это будут памятники большого масштаба (до 16—18 метров), большого идейного звучания, памятники подлинно монументальные.

50. Первая страница статьи Б. Н. Терновца «Революционное искусство в странах капитализма» в журнале «Искусство». 1933



РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО
В СТРАНАХ КАПИТАЛИЗМА
Б. Н. Терновец

ОТКРЫТАЯ в Государственном музее нового западного искусства к пятнадцатилетию Октябрьской революции выставка, посвященная революционному искусству в странах капитализма, несмотря на известную свою неполноту и ряд пробелов, дает богатый фактический материал и позволяет сделать ряд выводов, имеющих существенное значение при обсуждении проблемы пролетарского искусства Запада.

Выставка устроена Государственным музеем нового западного искусства совместно с Международным бюро революционных художников (МБРХ) и при активном содействии Музея революции. Она сосредоточила наиболее существенное из имеющегося в Москве материала; она дает вместе с тем ряд совершенно новых работ, специально присланных на выставку. Таковы прежде всего графика, живопись и скульптура американских революционных художников (Джон Рид клуб), материал голландских революционных художников (почти исключительно графика), материал по австрийскому революционному искусству и наконец работы членов самого МБРХ, призванного играть цементирующую и руководящую роль в развитии революционного искусства. К сожалению, нет новых материалов (живописных) Германии и Японии; это произошло однако

187

Советская монументальная скульптура за последние годы может отметить ряд серьезных завоеваний. Созданы яркие, жизненные образы человека новой эпохи («Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной). Однако до сих пор еще не было создано ни одного сколько-нибудь значительного памятника великим основоположникам социализма. К первым годам революции относится ряд интересных попыток решения этой темы. Вспоминается, прежде всего, фигура Маркса,

работы Матвеева, перед фасадом Смольного в Ленинграде. Статуя Матвеева, отмеченная простотой, строгостью формы, мужественностью замысла, просуществовала, однако, недолго (она была выполнена в гипсе как временный монумент). В следующие годы следует отметить серьезную работу бригады московских скульпторов, под руководством С. Алешина, над монументальным памятником Марксу, который предполагался к постановке на Свердловской площади. Памятник был завершен и отлит в гипсе, однако эта работа не получила дальнейшего продолжения, так как мысль о постановке памятника на площади Свердлова отпала и памятник был законсервирован *. Другие работы

* Отметим, что в свое время проект С. Алешина, победивший на конкурсе проектов на памятник Марксу в Москве, был утвержден В. И. Лениным к выполнению. Комитет по делам искусств должен был назначить авторитетную комиссию для ознакомления с проделанной работой и принятия мер к ее рациональному использованию.

первых лет революции над образом Маркса носят большею частью характер временных, поспешных решений *.

* Примером может служить неудачный парный памятник Марксу и Энгельсу работы Мезенцева в серии агитационно-монументальных памятников 1918 года, вскоре снятый. Нам, к сожалению, не известны поставленный в 1920 году скульптором Меркуровым памятник Марксу в Ульяновске (гранит, 4 метра вышины), а также памятник Марксу в Калуге работы Манизера, сооруженный в 1921 году

Теперь советской скульптуре предоставляется возможность загладить свой долг перед памятью великих революционеров и создать подлинно монументальные, величественные и, вместе с тем, жизненно-полнокровные произведения.

Условия для размещения статуй Маркса и Энгельса весьма благоприятны; перед памятниками открывается большая площадь Дворца Советов, статуи будут видны на большом расстоянии; вливаясь в общий ансамбль Дворца Советов, они сохранят, вместе с тем, всю свою полноценность, как самостоятельно существующие художественные величины. Статуи будут профилироваться на фоне мощной колоннады дворца, матовый блеск их металлической поверхности будет восприниматься на спокойной глади серого гранита, которым будет облицован дворец. Наличие позади статуй величественной архитектуры дворца, с ее строгими и мощными членениями, заставит скульптора, чтобы быть услышанным, говорить полным голосом. Он принужден будет добиваться предельной пластической выразительности образов; он будет трактовать форму большими, смело взятыми массами, широко используя как эффекты светотени, так и экспрессию силуэта. Никакой мелочности, равнодушия, протоколизма! Никаких следов абстракции, скованности, схематизма! Образы великих революционеров должны быть насыщены мыслью и страстью, могучей жизненностью, призывом к борьбе за счастье и жизнь.

Переходим к монументальной скульптуре, неразрывно связанной с организмом дворца, — к поясам рельефов и скульптурным группам фасадов. Рельефы фасада располагаются двумя поясами по периметру здания общею протяженностью около трех километров. Высота рельефа — 4 метра (нижний) и 6 метров (верхний пояс). Нижний пояс рельефов, расположенный на высоте 37 метров, дол-

жен хорошо читаться зрителем; тематика верхнего пояса рельефов будет уже трудно воспринимаема зрителем, находящимся на площади перед дворцом: здесь будет сказываться величина расстояния — этот пояс рельефов будет находиться на высоте 61 метра; для зрителя уже пропадут детали рельефа, и он будет восприниматься, главным образом, как монументально-декоративный элемент здания. Однако рельефы верхнего пояса будут хорошо читаться с обширных площадок, расположенных над стилобатными прямоугольными ярусами.

По вырабатываемому проекту конкурса рельефы эти предположены к выполнению из гранита. Это положение кажется нам дискуссионным. Можно понять стремление архитектора видеть скульптурную декорацию фасада выполненной в том же материале, как и весь фасад здания, его опасения, что пояса барельефа, выполненные в белом мраморе или темной бронзе, будут «резать» здание. Однако следует учесть и другую опасность; гранит — материал глухой, малопластичный; рельефы, выполненные в граните, будут бедны нюансами светотени, будут «слепыми», их выразительность будет снижена, сила воздействия — ослаблена; они будут с трудом читаться (по сравнению с мрамором или бронзой). Не будем забывать и о том, что самые свойства гранита толкают скульптора на упрощение формы, которое часто приводит к ее обеднению, схематизации. Нам казалось бы более правильным прибегнуть здесь к камню, к искусственному камню или даже металлу, сделав его оксидировку возможно более близкой к тону гранита. Нам представляется необходимой организация срочных лабораторных изысканий в этой области.

Конфигурация рельефа, растянутого на многие сотни метров, предполагает его членение на отдельные «кадры», посвященные развертыванию самостоятельных композиционных тем. Подобно тому, как вытянутая полоса фриза диктовала греческим скульпторам композиционные темы, связанные с передачей движения, шествия (как, например, «Панафинейское шествие» Парфенона), монументальные полосы рельефов на здании Дворца Советов, воспринимаемые зрителем в процессе обхода здания, будут диктовать композицию и сцены, разрешенные не статически, а динамически и связанные между собою временно́й последовательностью. Какое благородное поле для скульптора, для повествования о героике нашей эпохи, о напряжении борьбы, утратах и победах, о преданности, мужестве, упорстве, отваге! На этих многокилометровых страницах своей монументальной летописи он развернет эпическую повесть о событиях величайшего переворота истории.

Монументальная скульптура на великих архитектурных памятниках прошлого никогда не сводилась только к роли декоративного пятна или силуэта (хотя свои декоративные функции выполняла превосходно); она была полна внутреннего значения, раскрывала глубокое идейное содержание памятника. Художник выражал в величественных образах мировоззрение своей эпохи; вспомним торжественные композиции фронтонов греческих храмов, вспомним трагический пергамский фриз, скульптуру готических соборов, раскрывающую космогонию средневековья.

В рамках упадочной, эклектической архитектуры 19 века монументально-декоративная скульптура утеряла свое идейное назначение, превратилась в простой декоративный придаток; мысль и страсть покинули ее, осталась пустая театральная поза, бездушие аллегорий и безжизненных олицетворений — такова фасадная скульптура многочисленных «Дворцов правосудия», академий, парламентов, соборов, бирж, воздвигнутых в 19 веке — безразлично, в Берлине и Риме, Париже и Лондоне.

В противоположность этой выхолощенной скульптуре, мимо которой зритель скользит равнодушным взором, советская монументальная скульптура призвана глубоко волновать и захватывать: она раскроет зрителю мир образов, исполненных величия и страсти, она воплотит высокие устремления нашей эпохи. Общей темой для скульптурной декорации Дворца Советов явится интернационал, великая борьба трудящихся за свое конечное освобождение. Если длинные полосы рельефов будут наталкивать скульптора на повествовательное решение темы — возможен связный рассказ о событиях, развертываемых в ряде последовательно изображенных эпизодов, — то более лаконичные, более сжатые в своем пластическом воздействии фигурные композиции пилонов будут иметь своей темой не частный эпизод, а обобщенный — быть может, символический — образ. Как и весь Дворец Советов, они явятся отражением мыслей и чувств, гнева и чаяний и конечного торжества победы масс в их борьбе за освобождение, за строительство новой, цветущей счастьем жизни.

Глубокая содержательность, идейная насыщенность, яркая образность скульптурных элементов Дворца Советов не означает, однако, что они приобретут самодовлеющее, не зависимое от дворца значение и бытие. Нет, и идейно, и формально-художественно, они будут глубоко связаны со всей архитектурой дворца, будут находиться с ней в подлинном синтезе. Они призваны воплощать, конкретизировать в образах, делать более близким восприятие идей и чувств, всего того революционного миросозерцания, которое лежит в основе строительства социалистического общества, в основе создания Дворца Советов, они должны быть неразрывны с Дворцом Советов, для которого они будут созданы. Они не замкнутся в свое обособленное скульптурное бытие, они сольются с архитектурой, образуя с ней единое целое, будут жить общей с архитектурой жизнью, ее внутренней динамикой, ее ритмом.

Монументальные группы, помещаемые на возвышениях на первом ярусе (над выступами лоджий) по обе стороны «гербовой» части, обогащают звучание архитектурных элементов главного фасада, углубляют его образное и идейное воздействие. Роль и положение их в архитектурном комплексе указывают, что их композиция должна строиться фронтально, что фасовое их восприятие явится для них решающим.

Иной характер носят группы, венчающие пилоны. Они завершают мощное вертикальное движение пилонов (отвечающее устремлению ввысь всего здания), идея вертикального устремления должна быть в них ясно выражена. Поставленные по диагональным осям памятника пилоны

и венчающие их группы особую выразительность приобретут при профильном восприятии, когда они будут рисоваться на фоне неба. Скульптурные группы пилонов будут иметь, таким образом, двойное развитие: центробежно-горизонтальное, дающее наиболее богатое выражение профильной композиции группы, и вертикальное. В общем замысле памятника это последнее будет решающим: именно здесь основная декоративная функция этих композиций — передавать и подчеркивать вертикальную динамику пилонов, давать ее наиболее выразительное, наиболее острое и насыщенное завершение. Это основное назначение скульптурных групп пилонов диктует и ригоризм формальных требований, к ним обращенных; никакие элементы, противоречащие основному вертикальному движению, недопустимы, в частности, недопустима «кочанообразность» композиций, нарушение габаритов пилонов и т. п.

Многие моменты композиций остаются, однако, еще недостаточно выясненными; предпочтительно ли силуэтное построение группы, игра на ажуре или же построение их слитной массой, превращение их в некий двухсторонний горельеф. Опыт прошлого говорит о необычайном воздействии легкого ажура, четких силуэтов скульптур на светлом небе — блестящая композиция Демут-Малиновского над аркою Главного штаба в Ленинграде тому пример. Но не будет ли силуэтное решение слишком беспокойным, излишне задерживающим взор при целостном взгляде на памятник?

Как будут читаться зрителем отдельные элементы монументальной скульптурной декорации дворца? Скульптурные группы будут размещены на высотах, небывалых в практике старого русского, да и советского строительства. Если восприятие монументальных групп по обеим сторонам «гербовой» части, расположенных на высоте 58 метров, не вызывает особых сомнений ни в смысле четкости восприятия отдельных форм, ни в смысле искажения их от ракурсов, то расположение групп среднего барабана, на высоте 139 метров, а следующих четырех — на высоте 200 метров, доставит немало раздумий художнику. Четкость восприятия на таких больших расстояниях будет снижена, в особенности в зависимости от недостаточной ясности, чистоты атмосферы. Эти огромные расстояния заставят художников уделить особое внимание решающим элементам композиции, отказаться от всего мелочного, усложняющего, второстепенного, мыслить и говорить большими, подлинно монументальными формами — только этот путь создаст возможность максимального воздействия скульптуры.

Остается проблема ракурса; она будет достаточно острой для групп нижнего барабана и особенно острой для групп следующего барабана, расположенных на двухсотметровой высоте. Можно думать, что для зрителя, стоящего в непосредственной близости, искажения от ракурса верхних групп (равно как и венчающей здание фигуры Ленина) будут особенно чувствительны. Однако при всяком удалении искажающая роль ракурсов будет снижаться, на большом же расстоянии она вовсе отпадет.

Возможна ли борьба с искажениями, порожденными ракурсом, у высотно расположенной скульптуры? Изучение мирового опыта (в частности, опыта ленинградской класси-

ческой скульптуры) могло бы дать много полезного. Наклонением голов и туловища, изменением натуральных пропорций фигур (в сторону увеличения верхней их части) и другими приемами боролись скульпторы против нежелательных искажений; однако эта борьба могла проводиться успешно лишь при условии строго ограниченной площади, с которой было возможно восприятие скульптуры (например, фигура на Александровской колонне на площади Урицкого в Ленинграде). Но здание Дворца Советов рассчитано не только на его восприятие с близкой площади, но и с гораздо более удаленных пунктов Москвы, это значительно усложняет проблему, так как приемы и изменения, вводимые для парализования ракурсов на близких расстояниях, будут, в свою очередь, вредно отзываться на восприятии скульптуры с более удаленных точек зрения.

Не нужно также забывать, что на выступах барабанов будут устроены широкие площадки, где монументальные группы, стоящие на пилонах, будут восприниматься в условиях сравнительно близкого расстояния. Подчеркнем, что восприятие это будет исключительно профильным — момент, еще раз подчеркивающий важность профильного решения пилонных композиций.

По своей высоте группы верхнего барабана запроектированы несколько меньшими, чем группы среднего барабана (предполагаемые их размеры 13 и 15 метров). Уменьшение масштабности групп оправдано утоньшением несущих пилонов, вместе с тем оно вызовет у зрителя ощущение растущей высотности здания (зритель инстинктивно будет предполагать одинаковые размеры фигур и уменьшение их отнесет исключительно за счет их зрительного сокращения, следовательно, в данном случае, представит себе пространственное удаление групп несколько бо́льшим реально существующего).

Строительство Дворца Советов ведется не первый год; архитектура дворца пережила за это время многочисленные изменения; первоначальный проект авторов подвергался коренным переделкам, исправлениям, уточнениям — через ряд поисков и колебаний, ведших проект ко все более законченному, целостному, одушевленному единой идеей архитектурному образу.

Не могли не претерпевать изменений и все элементы архитектурной композиции, в частности монументально-декоративное оформление дворца. К разработке частных проблем декоративной скульптуры привлекались различные мастера — В. Андреев, В. В. Козлов и другие; постоянным активным работником строительства являлся скульптор П. В. Митковицер *, более шести лет он является помощником архитекторов, авторов проекта, участвуя в создании макетов, делая для них, в согласии с указаниями авторов, соответствующие масштабам макета скульптурные композиции.

* **Мы не говорим здесь о скульпторах (С. Д. Меркурове и других), привлеченных к работе над проектированием статуи Ленина.**

К сожалению, в данной статье мы лишены возможности осветить его искания в данной области. Мы подчеркиваем, однако, что считаем совершенно необходимой ши-

рокую популяризацию его работы среди наших скульпторов, путем соответствующей выставки. Путь, пройденный Митковицером, весьма поучителен. Он показывает, как художник от конструктивно нечетких, несколько хаотических композиций приходит ко все более зрелым и строгим композициям, не утрачивая, однако, ни образности, ни выразительности. Его путь — это путь исканий, осознания ошибочности прежних решений, постановки новых опытов. «Кочанообразность» композиций сменяется их строгой вписанностью в габарит пилона, ажурность — принципом слитности массы, строящейся горельефно. Ознакомление с полными интереса поисками Митковицера принесет большую пользу широким кругам скульпторов, привлекаемых к конкурсу, оно сделает им более ясной их дорогу, обережет их от ненужных опытов, от прохождения пройденного уже их товарищем пути. Ценный опыт Митковицера не должен остаться втуне.

Конкурсы и строительство Дворца Советов открыли новую эпоху советской архитектуры, они выдвинули перед последней ряд новых грандиозных задач, обогатили сознание архитекторов новыми идеями (напомним, что возрождение интереса к идее синтеза искусств теснейшим образом связано с работой по проектированию Дворца Советов).

Такое же плодотворное, глубоко живительное значение будет иметь и для советской монументальной скульптуры работа над монументальным оформлением Дворца Советов. Она подымет советскую монументальную скульптуру на небывалую высоту, откроет ей новые горизонты, обогатит ее новыми идеями, выкует новые кадры скульпторов-монументалистов.

Наши мастера, наша скульптурная молодежь рвутся к этой работе, быть может не всегда в полном объеме учитывая ее необычайную сложность и трудности. Успешное проведение этой работы возможно будет только на базе создания разнообразных специальных мастерских, оснащенных достижениями современной техники, на базе смелых опытов, лабораторных исканий. Каждая проблема должна быть всесторонне изучена, каждый материал всесторонне испробован; мы обязаны широко и смело экспериментировать, но при переходе к реальному строительству должны помнить, что строим на долгие века. Недоделанности, незавершенности, половинчатости не должно быть места. Памятник должен быть совершенным в своем идейно-художественном и конструктивно-техническом решении.

Советские мастера должны глубоко изучить богатый опыт монументальной скульптуры прошлого — Греции, готики, Ренессанса; из памятников, нам непосредственно доступных, особое внимание должно привлечь изучение классической скульптуры Ленинграда. Опыт Щедрина, Демут-Малиновского и других мастеров эпохи высшего расцвета русской монументальной скульптуры должен быть продуман, усвоен нашими мастерами. Не пройдут они мимо и таких мастеров Запада, как Рюд с его мощной «Марсельезой».

Совершенно ясно, вместе с тем, что монументальная скульптура Дворца Советов, как и вся архитектура Дворца Советов — это не повторение старого, это порыв к новому, это смелый шаг к утверждению новых начал ис-

кусства и жизни, невиданно богатой культуры социалистического общества.

Работая над созданием величественных монументальных композиций, скульпторы Дворца Советов будут с небывалой яркостью и полнотой раскрывать свои индивидуальные черты, они будут одушевлены чувством того нового, что приносит нам дыхание молодого строящегося мира; вместе с тем их поиски, рожденные общим подъемом культуры советского народа, неизбежно будут проникнуты общностью, единством жизнеутверждающего, оптимистического мировоззрения, тем единством, которое будет ощущаться как единство нового стиля — стиля эпохи строительства социализма — стиля социалистического реализма.

Приложения

Список опубликованных трудов Б. Н. Терновца

1921 И. А. Морозов (Собиратели и антиквары прошлого).
«Среди коллекционеров», 1921, № 10.

1922 Новые поступления во II Музей Новой Западной Живописи в Москве.
«Среди коллекционеров», 1922, № 5—6.

Доре — Ван Гог.
«Среди коллекционеров», 1922, № 3.
Французская скульптура в Москве.
«Среди коллекционеров», 1922, № 10.

1923 Скульптура на выставке.
«Художественный труд», 1923, № 2.
Государственный Музей Нового Западного Искусства.
«Русское искусство», 1923, № 2—3.
Вламинк и Дерен.
«Среди коллекционеров», 1923, № 3—4.

1924 Перевеска Морозовского отделения Государственного Музея Нового Западного Искусства.
«Среди коллекционеров», 1924, № 1—2.
Русские скульпторы.
Серия «Искусство». М., 1924.
Вводная статья к каталогу: Catalogo XIV Esposizione. Int. d'arte della citta di Venezia.
Venezia, 1924.
La section russe à l'exposition internationale de Venise.
«La Renaissance de l'art français», 1924, Octobre.

1925 В гостях у Пикассо.
«Искусство трудящимся», 1925, № 14.
Венецианская выставка.
«Искусство трудящимся», 1925, № 16.
Выставка немецкого искусства.
«Искусство трудящимся», 1925, № 45.
Отдел СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже.
«Искусство трудящимся», 1925, №№ 46, 47.
Дягилевские спектакли в Париже.
«Искусство трудящимся», 1925, № 53.
К итогам парижской выставки.
«Искусство трудящимся», 1925, № 54.
Le Musée d'art moderne de Moscou.
«L'Amour de l'Art», 1925, Décembre.
Салон Тюильри.
«Парижский вестник», 1925.
К выставке Декоративных искусств.
«Парижский вестник», 1925.
Вводная статья к каталогу: Catalogue. Section URSS Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes.
Paris, 1925.
Музейная жизнь Москвы.
«Парижский вестник», 1925.
Коровин — Серов.
Серия «Искусство». М., 1925.
Вводная статья к каталогу выставки «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия». [М., 1925].

1926 Художественные выступления СССР за границей.
XIV Международная выставка искусства в Венеции 1924 года.
Выставка декоративного искусства в Париже в 1925 году.
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Новая итальянская живопись.
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Рецензия на книгу: «Paul Leclercq. Autour de Toulouse-Lautrec».
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Рецензия на книгу: «Vinicio Paladini. Arte nella Russia dei Soviets».
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Рецензия на серию: «Les peintres français nouveaux».
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Рецензия на книгу Ambroise Vollard «Degas».
«Наука и искусство», 1926, № 1.
Выставка картин «Маковец».
«Искусство трудящимся», 1926, № 2.
К постройке здания Третьяковской галереи.
«Искусство трудящимся», 1926, № 8.
Русская художественная колония в Париже.
«Искусство трудящимся», 1926, № 10.
Выставка скульптуры.
«Искусство трудящимся», 1926, № 17—18.
У Клода Моне в Живерни.
«Красная Нива», 1926, № 52.
Живопись Мориса Утрилло.
В сб.: «Запад и Восток». Книги первая и вторая. М., 1926.
Рецензия на серию: «Arte Moderna Italiana».
В сб.: «Запад и Восток». Кн. 1, 2. М., 1926.

1927 «Выставка новых приобретений (живопись, рисунок). Подробный иллюстрированный каталог». М., 1927.
Составление каталога, вводная статья, биографии художников.
СССР на выставке декоративных искусств в Монца-Милане. [Без подписи].
«Советское искусство», 1927, № 2.
Современная французская скульптура.
«Печать и Революция», 1927, №№ 2, 3.
Выставочный сезон в Париже летом 1927 года.
«Советское искусство», 1927, № 4.
Монца-Миланская выставка декоративных искусств. [Без подписи].
«Советское искусство», 1927, № 4.
Международные выставки этого года и участие в них СССР (Монца, Флоренция).
«Печать и Революция», 1927, № 6.
Современный итальянский рисунок.
«Советское искусство», 1927, № 6.
Выставка декоративных искусств в Монца-Милане.
«Красная Нива», 1927, № 38.
Рубенс.
«Вечерняя Москва», 1927, 7 сентября.

1928 Художественная жизнь Парижа.
«Печать и Революция», 1928, №№ 1, 8.
Левое искусство и художественный рынок Парижа.
«Искусство», 1928, т. 4, кн. 1—2.
Выставка современного французского искусства в Москве.
«Искусство», 1928, т. 4, кн. 3—4.
Итальянская пресса и Советский отдел XVI Международной выставки в Венеции.
«Искусство», 1928, т. 4, кн. 3—4.

Отдел СССР на Монца-Миланской выставке в освещении итальянской прессы.
«Искусство», 1928, т. 3, кн. 4.
Выставка современного французского искусства в Москве.
«Печать и Революция», 1928, кн. 7.
Искусство СССР на Венецианской выставке.
«Правда», 1928, 10 июня.
Советское искусство в Венеции.
«Красная Нива», 1928, № 30.
К выставке французского искусства в Москве.
«Правда», 1928, 14 сентября.
Художники Парижа в Москве.
«Вечерняя Москва», 1928, 5 октября.
Giorgio de Chirico.
Серия «Arte Moderna Italiana», вып. 10. Milano, 1928.
Вводная статья к «Каталогу Государственного Музея Нового Западного Искусства». [Без подписи]. М., 1928.
«Современное французское искусство. Каталог выставки». М., 1928.
Статья: «Французская живопись на выставке»;
редактирование каталога;
участие в составлении каталога «Французской части выставки».
XVI Международная Выставка искусства в Венеции.
«Советское искусство», 1928, № 7.

1929 Pittori italiani al museo di Mosca.
«Belvedere», 1929, № 5, Agosto; № 6, Settembre.
Вводная статья к каталогу «Выставка рисунков 13». М., 1929.

1930 Объединение коллекций Гос. Музея Нового Западного Искусства и перспективы дальнейшего развития.
Бюллетень «Советский Музей», 1930, № 1.
Выставка Люсьена Лафоржа.
Бюллетень «Советский Музей», 1930, № 1.
Le développement du Musée d'art moderne de Moscou.
«Formes», 1930, III.
Lettre de Moscou.
«Formes», 1930, IV.
Искусство Мазерееля. Статья в каталоге «Франс Мазереель». М., 1930.

1932 Под знаменем Джона Рида.
«Бригада Художников», 1932, № 3.
Очередные задачи Государственного Музея Нового Западного Искусства.
«Советский Музей», 1932, № 5.
Das Staatsmuseum für moderne westeuropäische Kunst in Moskau.
«Moskauer Rundschau», 1932, 7 August.
Современное итальянское искусство. [Опубликовано под названием «Трубадуры фашизма». Подписано: Б. Николаев].
Кризис буржуазного искусства. [Опубликовано под названием «Трагедия бесплодия и обреченности». Подписано: Б. Николаев].
«Советское искусство», 1932, 4 ноября.

1933 «Борьба и палитра». Революционное искусство Запада.
«Советское искусство», 1933, 20 января.
Пятнадцать лет работы Государственного Музея Нового Западного Искусства.
«Советский Музей», 1933, № 1.
Революционное искусство в странах капитализма.
«Искусство», 1933, № 1—2.

Итальянский фашизм и искусство. [Подписано: Б. Николаев].
«Искусство», 1933, № 3.
15 лет советской скульптуры.
«Искусство», 1933, №№ 3, 5.
Пафос исторического оптимизма. Две выставки революционных художников (об Эллисе и Бидло).
«Советское искусство», 1933, 26 апреля.
John Reed Club Art in Moscow.
«New Masses», 1933, april.
Революційне мистецтво Японії.
«За соціалистичне мистецтво», 1933, 20 вересня.
Музей Нового Западного Искусства в Москве
«Художественная библиотека ИЗОГИЗа. Музеи и собрания Советского Союза». Вып. I. 1933.
Предисловие и объяснительный текст к 10-ти открыткам.

1934 Ленинские памятники.
«Архитектура СССР», 1934, № 1.
Творчество скульптора Шадра.
«Искусство», 1934, № 3.
L'art français contemporain dans les collections soviétiques.
«Les nouvelles soviétiques», Moscou, VOKS, 1934, № 3—4.
Статья появилась также на нем. и англ. яз.
Творчество Веры Мухиной.
«Искусство», 1934, № 5.
Революционное искусство за рубежом. Америка.
«Творчество», 1934, № 6.
Революционное искусство за рубежом. Япония.
«Творчество», 1934, № 6.
Мастер пейзажа. К приезду Альбера Марке.
«Советское искусство», 1934, 17 августа.
Sowjetbildhauer: Tschaikow, Sara Lebedewa, W. Mouchina.
«Illüstrierte Sammelbände WOKS». Die Bildenden Künste in der UdSSR» 1934, Heft 9—10. Вышло также на франц. и англ. яз.
Плакат Компартии Германии.
«Плакат и художественная репродукция», 1934, № 10.
Революційне мистецтво в країнах капіталізму.
«Образотворче мистецтво». Альманах I. Київ — Харків, 1934.
Фред Елліс.
«Образотворче мистецтво». Альманах II. Київ — Харків, 1934.
Мистецтво імперіалізму. [Подписано: Б. Ніколаев].
«Образотворче мистецтво». Альманах II. Київ — Харків, 1934.
«Мастера искусства об искусстве», т. III. М., 1934.
Общая редакция книги; предисловие: «Искусство XIX и XX веков. От реализма к мистике и абстракции». [Подписано: Б. Николаев]; вводные статьи о художниках (Мане, Буден, Писсарро, Сислей, Синьяк, Ренуар, Ван Гог, Гоген, М. Дени, Матисс, Вламинк, Леже, Северини, Гросс, Ходлер, Роден, Менье, Хильдебранд, Бурдель, Майоль, Вильде). [Статья о Вильде подписана: Б. Николаев].

1935 План монументальной пропаганды.
«Советское искусство», 1935, 22 января.
Творчество В. Н. Домогацкого.
«Искусство», 1935, № 1.
Выставка эстонского искусства в Москве [Подписано: Б. Николаев].
«Искусство», 1935, № 2.

Государственный Музей Нового Западного Искусства.
«Советский Музей», 1935, № 2.
Сарра Лебедева.
«Искусство», 1935, № 3.
Выставка эстонского искусства. [Без подписи].
«Творчество», 1935, № 4.
Французское искусство в собраниях СССР.
«Литературная газета», 1935, 15 мая.
Зарубежные художники. Поль Синьяк.
«Искусство», 1935, № 6.
А. Майоль. М., 1935.
Бурделль. М., 1935.
Музей Нового Западного Искусства. М., 1935.
Предисловие и объяснительный текст к отдельным картинам.
Art in the USSR. Sculpture.
Special autumn number of the «Studio», 1935.
Lebedeva.
«La Litterature internationale», 1935.
Вводная статья к каталогу: «Выставка работ скульпторов Зеленского А. Е., Кепинова Г. И., Лебедевой С. Д., Мухиной В. И., Слонима И. Л., Фаворского В. А., Фрих-Хара И. Г., Чайкова И. М.». [Без подписи]. [М.,], 1935

1936 Выставочная работа Государственного Музея Нового Западного Искусства в 1935 году.
«Советский Музей», 1936, № 2.
Джекоб Берк и революционное искусство США.
«Искусство», 1936, № 4.
Революційне мистецтво в боротьбі против війни й фашизму.
«Малярство та скульптура», 1936, № 8.
Ф. Мазереель.
«Образотворче мистецтво». Альманах IV. Київ, 1936.
Роден. Л., 1936.

1937 Выставка плакатов героической Испании.
«Советское искусство», 1937, 5 февраля.
Памятник Пушкину (в порядке обсуждения).
«Архитектурная газета», 1937, 8 февраля.
Красная Армия в скульптуре. [Подписано: Б. Маслов].
«Архитектурная газета», 1937.
Мухина «Рабочий и колхозница».
«Искусство», 1937, № 4.
Deux maîtres de la sculpture soviétique. Vera Moukhina. Sarra Lébédéva.
«La Litterature Internationale», 1937, № 4—5.
Шарль Деспио.
«Советское искусство», 1937, 5 марта.
Памятник Н. В. Гоголю в Москве. На выставке проектов.
«Архитектурная газета», 1937, 18 апреля.
Творчество В. Мухиной.
«Архитектурная газета», 1937, 23 мая.
Выставка московских скульпторов. [Подписано: Б. Маслов].
«Архитектурная газета», 1937, 4 июня.
Au Musée des Beaux-Arts. Les sculpteurs de Moscou exposent leurs oeuvres.
«Le Journal de Moscou», 1937, 8 juin.
Выставка бельгийского искусства.
«Советское искусство», 1937, 11 июня.
Belgian Art Exhibit contains Variety of Subject Matter and Tendencies.
«Moscow Daily News», 1937, 11 June.

Живопись и графика Бельгии.
«Известия ЦИК СССР», 1937, 12 июня.
Выставка бельгийского искусства.
«Сталинский рабочий», 1937, 19 июня.
Синтез искусств у Делакруа.
«Архитектурная газета», 1937, 8 августа, 12 августа.
L'oeuvre de V. Moukhina.
«Le Journal de Moscou», 1937, 17 août.
Albin Améline au Musée de l'Art occidentale moderne.
«Le Journal de Moscou», 1937, 24 août.
Монументальное творчество Родена.
«Архитектурная газета», 1937, 12 сентября.
Выставка Чехословацкого искусства.
«Советское искусство», 1937, 29 сентября.
Une exposition d'art belge à Moscou.
«La Litterature internationale», 1937, № 8.
Проекты памятника Пушкину. [Подписано: Б. Маслов].
«Архитектурная газета», 1937, 3 октября.
Une exposition d'art tchécoslovaque.
«Le Journal de Moscou», 1937, 12 octobre.
Les museés de l'URSS.
«Le Journal de Moscou», 1937, 19 octobre.
A la mémoire d'un grand sculpteur. [О Родене].
«Le Journal de Moscou», 1937, 23 novembre.
Sovétská Musea.
«Rude Pravo». 1937, 5 listopad.
Бельгийское искусство [В соавторстве с Т. А. Цешковской].
«Творчество», 1937, № 11—12.
В. И. Мухина. М.—Л., 1937.
Искусство Медардо Россо. (К вопросу об импрессионизме в скульптуре).
В кн.: Труды Московского Института истории, философии и литературы. М., 1937.
Плакаты героической Испании. Статья в каталоге «Плакат героической Испании».
Пермь, 1937.

1938 Памятник Павлику Морозову на выставке проектов.
«Архитектурная газета», 1938, 3 февраля.
Чехословацкое искусство.
«Искусство», 1938, № 4.
Плафон Е. Е. Лансере в гостинице «Москва».
«Архитектура СССР», 1938, № 5.
Opinions of the World's Great Artists on Art.
«Moscow News», 1938, 8 June.
Лувр — музей мировых сокровищ.
«Юный художник», 1938, № 6.
Exhibit of French Engravings is notable event in Moscow Art World.
«Moscow News», 1938, 12 July.
Выставка картин Кипренского.
«Архитектурная газета», 1938, 12 августа.
Памятники Чапаеву, Абаю и Амангельды.
«Архитектурная газета», 1938, 3 сентября.
Декоративные фонтаны на Химкинском вокзале.
«Архитектурная газета», 1938, 23 сентября.
Художественная культура Испании.
«Юный художник», 1938, № 11.
Художественная жизнь Франции второй половины XIX века.
[Составлено совместно с Н. В. Яворской]. М., 1938.

1939 Образ Ленина в скульптуре.
«Архитектурная газета», 1939, 22 января.
Памяти Владимира Николаевича Домогацкого.
«Искусство», 1939, № 3
Французская историческая живопись и Делакруа.
«Искусство», 1939, № 3.
Анна Семеновна Голубкина. (Художественный календарь).
[Подписано: Б. Николаев].
«Искусство», 1939, № 3.
Памятник Пушкину (опыт двух конкурсов).
«Архитектура СССР», 1939, № 5.
Задачи скульптуры.
«Архитектура СССР», 1939, № 6.
Скульптура на выставке.
«Искусство», 1939, № 6.
Образы героев (о скульптуре Главного павильона).
«Советское искусство», 1939, 29 июля.
Памятники А. М. Горькому.
«Архитектура СССР», 1939, № 7.
Теодор Жерико.
«Юный художник», 1939, № 7.
Четыре панно.
«Советское искусство», 1939, 29 августа.
Паоло Веронезе.
«Юный художник», 1939, № 10.
«Мастера искусства об искусстве», т. III. М., 1939 (изд. 2-е).
Предисловие: «Искусство второй половины XIX века». [Подписано: Б. Николаев];
вводные статьи о художниках (Мане, Буден, Дега, Писсарро, Сислей, Ренуар, Гоген, Ван Гог, Менье, Роден, Синьяк, Либерман);
примечания к текстам названных художников.

1940 Творчество Веры Мухиной.
«Юный художник», 1940, № 3.
Дега и импрессионизм.
«Искусство», 1940, № 5.
Огюст Роден.
«Юный художник», 1940, № 6.
Скульптор И. Д. Шадр.
«Архитектура СССР», 1940, № 7.
A la mémoire de Auguste Rodin.
«La Litterature Internationale», 1940, № 11.
Рисунки Родена.
«Искусство», 1940, № 6, (ноябрь — декабрь).
Сарра Лебедева. М.—Л., 1940.

1941 Этьен Морис Фальконе.
«Искусство», 1941, № 2.
Искусство В. И. Мухиной.
«Творчество», 1941, № 6.
Иван Мештрович.
«Советское искусство», 1941, 28 августа.
Ян Матейко.
«Советское искусство», 1941, 9 октября.

Посмертные издания:
Теодор Жерико. М.—Л., 1945.
Б. Н. Терновец. Избранные статьи. М., 1963.

Список иллюстраций

22. Фрагмент экспозиции выставки «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» в Государственном музее нового западного искусства. Москва. 1925 г.
Фотография. Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина

23. Обложка каталога выставки произведений Франса Мазереля, состоявшейся в Государственном музее нового западного искусства в 1930 г.

24. Выставка произведений Ф. Мазереля в клубе завода «Каучук», устроенная сотрудниками ГМНЗИ. Москва. Октябрь 1930 г.
Фотография. Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина

25. Схематический план экспозиции в русском павильоне на XIV Биеннале. Схема Б. Н. Терновца.
Из письма от 29 июня 1924 г.

26. Русский павильон на XIV Международной художественной выставке (Биеннале) в Венеции. Построен А. В. Щусевым в 1911 г. Венеция. 1924 г.
Фотография

27. Члены организационного комитета русского отдела XIV Международной художественной выставки (Биеннале) в Венеции. Москва. 1924 г.
Фотография

28. Фрагмент экспозиции произведений П. В. Кузнецова на XIV Биеннале. Венеция. 1924 г.
Фотография

29. Фрагмент экспозиции произведений П. П. Кончаловского на XIV Биеннале. Венеция. 1924 г.
Фотография

30. Фрагмент экспозиции произведений Р. Р. Фалька и В. В. Рождественского на XIV Биеннале. Венеция. 1924 г.
Фотография

31. Фрагмент экспозиции произведений Н. И. Альтмана, Д. П. Штеренберга, А. В. Лентулова и Ю. П. Анненкова на XIV Биеннале. Венеция. 1924 г.
Фотография

32. Советский павильон на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. Архитектор К. С. Мельников. Париж. 1925 г.
Фотография

33. Обложка каталога советского отдела Международной выставки в Париже работы А. М. Родченко. 1925 г.

34. Фрагмент экспозиции советского павильона на Международной выставке в Париже. Произведения полиграфической промышленности. Париж. 1925 г.
Фотография

35. Фрагмент экспозиции советского фарфора на Третьей Международной выставке декоративного искусства в Монце. 1927 г.
Фотография

36. Фрагмент экспозиции отдела советского театра на Третьей Международной выставке декоративного искусства в Монце. 1927 г.
Фотография

37. Обложка книги Б. Н. Терновца «Giorgio de Chirico», изданной в Милане в 1928 г.

38. Открытка (фрагмент картины Рафаэля «Обручение Марии»), посланная Б. Н. Терновцом в письме к сотрудникам Музея нового западного искусства летом 1927 г. из Милана.

39. Обложка книги Б. Н. Терновца «Жерико» (Москва—Ленинград, 1945).

40, 41. Рисунки из альбома ученицы Ф. Казорати, присланные Б. Н. Терновцом в письме от 28 апреля 1927 г.

Принятые сокращения

AEAR	L'Association d'écrivains et artistes révolutionnaires (Ассоциация революционных писателей и художников Франции)
АСНОВА	Ассоциация новых архитекторов
ВОКС	Всесоюзное общество культурной связи с заграницей
ГАИС	Государственная Академия искусств
ГАХН	Государственная Академия художественных наук
ГМИИ им. А. С. Пушкина	Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГМНЗИ	Государственный музей нового западного искусства
МБРХ	Международное бюро революционных художников
МОНО	Московский отдел народного образования
МОССХ	Московское отделение Союза советских художников
Мосэкуст	Московское отделение Внешторга по экспорту кустарных изделий

Именной указатель

Содержание

Вторая часть

Б. Н. Терновец
Письма. Дневники. Статьи

Составление,
вступительная статья,
тексты к разделам
и комментарии
Л. С. Алешиной
и Н. В. Яворской

Редактор
Д. Д. Чебанова
Художник
А. Т. Троянкер
Художественный
редактор
К. О. Остольский
Технический
редактор
Н. Г. Дреничева
Корректоры
Ю. П. Баклакова, И. А. Шорсткина

ИБ № 27
Сдано в набор 2.IV 1975 г.
Подписано в печать 17.VIII 1977 г.
А10611
Формат 60×100/16
Усл. п. л. 24,975
Уч.-изд. л. 25,673
Бумага обложечная 100 г
Тираж 9 500
Изд. № 1-119
Заказ 54

Советский художник. 1977
Москва, 125319
Ул. Черняховского, 4а

Типография издательства
«Советский художник»
Москва, Ленская ул., 28

1 р. 80 к.

Советский художник
Москва
1977